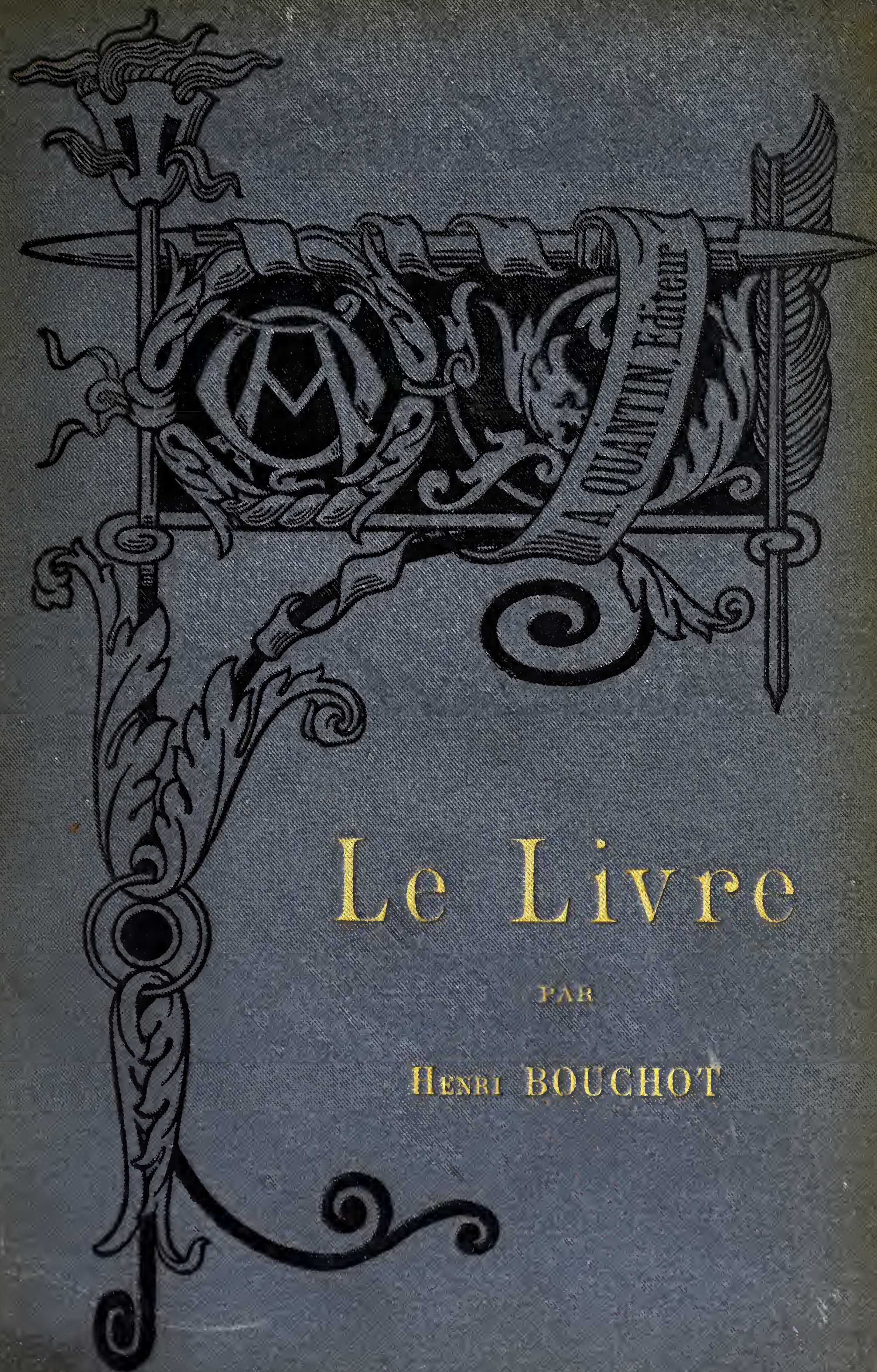

A QUANTIN, Editeur
Le Livre
PAR
Henri BOUCHOT

BIBLIOTHÈQUE DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS

LE LIVRE

L'ILLUSTRATION
LA RELIURE

PAR

HENRI BOUCHOT

PARIS
A. QUANTIN ÉDITEUR

Marius Michel del.

COLLECTION PLACÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

ET

COURONNÉE PAR L'ACADÉMIE FRANÇAISE

BIBLIOTHÈQUE DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE M. JULES COMTE

LE LIVRE

L'ILLUSTRATION — LA RELIURE

ÉTUDE HISTORIQUE SOMMAIRE

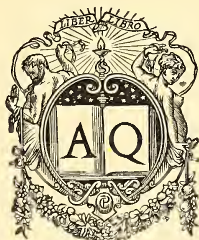
PAR

HENRI BOUCHOT

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NATIONALE DES CHARTES

ATTACHÉ AU DÉPARTEMENT

DES ESTAMPES DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE



PARIS

MAISON QUANTIN

COMPAGNIE GÉNÉRALE D'IMPRESSION ET D'ÉDITION

7, RUE SAINT-BENOIT

A

JEAN GIGOUX

PEINTRE D'HISTOIRE

AUTEUR DES ILLUSTRATIONS DU *GIL BLAS*

En témoignage de respectueuse amitié

ET A DEUX AMIS

ULYSSE ROBERT

Inspecteur général des bibliothèques et archives.

ALPHONSE PASSIER

Ancien officier, sous-chef au ministère de l'instruction publique.

CE LIVRE EST DÉDIÉ

H. B.

AVANT-PROPOS



ETTE très courte étude ne peut être autre chose qu'un aperçu sommaire et passablement abrégé de l'histoire du *Livre*. Elle ne comporte aucun élément de discussion ou de doctrine ; elle n'a pas davantage la prétention d'apporter beaucoup de renseignements nouveaux aux gens de science. C'est plus simplement un résumé succinct, mais il faut bien l'espérer substantiel, des milliers de brochures inconnues et perdues aujourd'hui, publiées sur la matière, et dont les contradictions ne sont plus à compter. L'énumération toute sèche de ces travaux suffirait amplement à remplir un volume, aussi ne nous sommes-nous point avisé d'en tenter la bibliographie ; nous avouerons humblement avoir rencontré tant de documents en toutes langues, que la quantité nous a été au moins aussi contraire que le manque de renseignements a pu l'être à d'autres.

Le *Livre* s'adressant dans la forme que voici à un public spécial, plutôt tourné vers les choses d'art que vers la typographie pure, nous avons plus particulièrement étudié les praticiens de l'illustration, les dessinateurs, les graveurs, les vignettistes. La décoration

graphique du livre nous a paru devoir l'emporter sur la fabrication des papiers, la fonte des caractères, l'impression proprement dite. Ce côté technique du sujet a été étudié dans un chapitre à part très brièvement exposé, et, hâtons-nous de le dire, plus développé dans la partie ancienne. La *Reliure* aussi nous a pris un chapitre, alors qu'un volume entier n'eût point suffi à effleurer la matière.

Toutefois il ne faudrait pas induire de ce qui précède que notre petit travail est plein d'omissions et qu'il a oublié des points importants; les grandes lignes sont restées, nous l'espérons, et chacune de ses parties a été conçue de manière à donner une idée à peu près complète de l'époque dont elle traite. Il est le premier qui ait voulu embrasser en un espace si restreint un art et une industrie de plus de quatre siècles d'existence, qui ait tenté d'en décrire les débuts et l'histoire jusqu'à nos jours, et y ait ajouté un aperçu des arts annexes. Les gravures choisies pour l'illustration ont été, autant que possible, prises parmi les choses encore inédites, et elles ont été reproduites directement par les procédés mécaniques. Pour habiles et consciencieux que soient les dessinateurs, ils laissent souvent échapper la physionomie propre d'un objet, la tournure particulière d'un personnage, et l'illustration ne vaut plus alors par son côté d'enseignement; elle peut être une œuvre bien présentée, très délicatement gravée, mais elle a perdu ce qui lui donnait sa valeur intrinsèque, elle n'a plus ni personnalité ni caractère; elle est une traduction libre.

LE LIVRE

CHAPITRE PREMIER

(14..-1462)

Origines du Livre. — Les graveurs en relief. — Le Saint-Christophe de 1423, origine des xylographes. — Les xylographes. *Donats* et *speculum*. — La légende de Laurent de Coster. — Xylographes à caractères mobiles. — Jean Gaensfleisch, dit Gutenberg. — Le procès de Strasbourg. — Gutenberg à Mayence. — Fust et Schoiffher. — Les lettres d'indulgences. — La Bible. — Le *Catholicon*. — La Bible de Mayence. — Causes de la dispersion des premiers typographes mayençais. — Considérations générales.



Le Livre a toujours été l'image la plus parfaite de l'époque où il fut écrit et illustré. Naïf et sincère à son origine, orné très simplement de figures rudimentaires, il prend au XVIe siècle les grandes envolées de la Renaissance, joyeux ou raisonneur suivant le cas, habillé de ce qu'on appelait alors des « histoyres », c'est-à-dire de gravures merveilleuses, et tout délicatement imprimé de gothique, de romaine, ou d'italique précieuse. A la fin du siècle, il a quitté le *bois* pour la gravure en creux, il exagère son mysticisme ou sa satire, au gré de la politique et des que-

relles religieuses. Puis, sous l'influence des peintres et des courtisans du grand règne, il se change du tout au tout, il porte perruque si l'on peut ainsi dire, donnant dans les allégories et le convenu, pompeux et grandiose, s'ornant de colonnes et de pilastres, au lieu des anciennes arabesques et des rinceaux de la Renaissance, pour continuer par les coquetteries de la Régence, les fadeurs et les bergeries des règnes qui suivirent, jusqu'à prendre à la fin et tout à coup des mines austères, des allures grecques et romaines avec les héros de la Révolution.

C'est que le Livre, né de la peinture, a toujours été lié étroitement aux mœurs de nos pères, comme l'art lui-même. L'artiste subit plus qu'il ne croit les tendances de son milieu, et s'il lui arrive parfois d'imposer ses goûts, il a toujours plus ou moins reçu d'ailleurs l'influence première.

La vogue des *emblèmes* avait au XVIe siècle fait placer au bas des portraits de Gaston de Foix une plante hâtive, aussitôt mûre que poussée, et la légende portait en latin : *Nascendo maturus*, mûr en naissant. Le Livre mériterait la même devise. Il fut dès le premier jour ce que nous le voyons encore aujourd'hui, une merveille de simplicité et d'harmonie. Il n'y eut guère à son endroit de tâtonnements que ceux qui précédèrent la découverte de l'imprimerie; on peut dire que dès l'instant où Gutenberg eut l'idée de séparer les caractères, de les placer dans la forme en alignant des mots, d'encrer le tout et de tirer sur papier une épreuve de la composition ainsi obtenue, le Livre était parfait. Tout au plus pouvait-on entrevoir dans un temps prochain

quelques modifications de détail; l'imprimerie était mûre, mûre en naissant.

Mais avant d'en arriver à ce qui nous paraît aujourd'hui si simple et si ordinaire, le caractère mobile placé bout à bout et formant les phrases, il se passa bien des années. Il est certain qu'on avait, longtemps avant Gutenberg, trouvé moyen de tailler en relief le bois ou le métal, et de reproduire par application l'image tracée. Les seings manuels, les cachets, étaient un peu l'imprimerie, en ce sens que la saillie de leur gravure venait s'empreindre sur une feuille quelconque par la pression de la main. Mais entre cette simple constatation et les histoires faciles de certains écrivains spéciaux, faisant remonter au XIVe siècle l'invention de la gravure, il y a toute la distance de l'histoire à la légende.

Si l'on veut bien se rappeler que la nombreuse confrérie « des tailleurs d'imaiges », ou graveurs en relief, avait au moyen âge la spécialité de sculpter les ivoires et de mettre des effigies sur les tombeaux, on pourra admettre sans très grande peine que ces gens rencontrèrent certain jour le moyen de multiplier les esquisses d'une image souvent redemandée, en modelant ses contours en arêtes vives sur un ivoire ou un buis, et en les tirant ensuite sur le parchemin et le papier par une pression quelconque[1]. Quand et où se produisit cette découverte? Nous ne le saurions dire; ce qui est certain, c'est que les cartes à jouer bénéficièrent de ce moyen, et que dès 1423 on trouve des images populaires taillées sur bois en saillie, pour ne parler que

1. Cf. Lecoy de la Marche, *les Manuscrits et la miniature*, p. 318. (*Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts.*)

de la première datée, le Saint-Christophe de lord Spencer.

Notre tâche n'est point de discuter longuement cette question ici, non plus que de décider si dans le principe ces reliefs étaient obtenus sur buis ou sur métal. Une chose reconnue, c'est que la feuille volante portant une figure imprimée, l'image, en un mot, précéda le livre xylographique, où texte et gravures étaient taillés dans la même planche. Ce dernier procédé n'apparut guère que vers le second quart du xv[e] siècle, et on l'employa surtout pour des ouvrages populaires, dont la vogue était alors universelle. Aussi la gravure n'était-elle en l'espèce qu'une supercherie pour faire croire au manuscrit; on couvrait le plus souvent les vignettes de couleurs et d'ors éclatants, et le tout se vendait pour les meilleures choses.

Les premiers essais de ces figurines en relief trouvées par les faiseurs d'images, et répandues par les cartes à jouer, furent des plus médiocres. Le dessin et la taille en étaient également inhabiles, comme on a pu s'en convaincre par les fac-similés que M. H. Delaborde a placés dans son *Histoire de la Gravure*. On avait toutefois essayé de mettre un texte au bas du Saint-Christophe de 1423, et l'idée de donner plus d'importance à cette *lettre* dut venir à bien des libraires. Soumis aux écrivains qui les rançonnaient à merci, obligés de revendre eux-mêmes à des prix exagérés les livres les plus ordinaires, ils rêvèrent de tirer profit de la gravure pour obtenir à meilleur compte les travaux usuels indispensables à leur commerce. A l'époque du Saint-Christophe, soit en 1423, il y avait plusieurs ouvrages

en vogue dans les universités, les écoles, et chez les

D Repositio quid est? Pars ora
tionis que p̄posita aliis par
tibus oratōis significationē
earū aut complet. aut mutat
aut minuit. Prepositiōi quot acciduñt
Unū. Quid? Casus tm̄. Quot casus
Duo: Qui? Actus ⁊ ablatiu̾s. Da p̄po
sitiones acti casus: ut ad. apud. ante
aduersum. cis. citra. circū. circa. cotra.
erga. extra. inter. intra. infra. iuxta ob
pone. per. p̄pe. p̄pter. scd̄m. post. trans
ultra. preter. supra. circiter. usq;. secus
penes. Quō dicimus enī? Ad patrem
apud villā. ante edes. aduersum inimi
cos. cis renū. citra forū. circū vicinos
circa templū. contra hostes. erga p̄pin
quos. extra terminos. inter naues. in
tra menia. infra tectū. iuxta macellum
ob augurīū. pone tribunal. p parietem
p̄pe fenestrā. p̄pter disciplinā scd̄m fo

Fig. 1. — Épreuve de Donat tirée sur un xylographe original conservé à la Bibliothèque nationale. (Exposition des imprimés, nº 34.)

particuliers. C'était d'abord la syntaxe latine d'Ælius

Donatus, sur les huit parties du discours, sorte de grammaire à l'usage des jeunes étudiants ; puis les fameux *speculum*, recueils de préceptes débités aux fidèles, que l'on copiait et recopiait sans pouvoir satisfaire à toutes les demandes.

Trouver le moyen de multiplier à peu de frais ces traités, c'était la fortune pour l'inventeur. Il est à croire que plusieurs praticiens du temps se mirent à l'œuvre, et ce furent sans doute moins les libraires eux-mêmes, simples marchands pour la plupart, que les imagiers ou les sculpteurs qui tentèrent l'aventure. Mais nul n'avait été si osé encore de tailler en relief une série de planches, avec figures et lettres, destinées à composer un ouvrage entier. On dut y arriver très rapidement lorsqu'on eut gravé quelque légende au bas d'une vignette, et il est à penser que les *donats* furent les plus anciens des livres ainsi obtenus, de ces *incunables* comme on dit aujourd'hui, en francisant un mot latin qui veut dire *origine* ou *berceau* [1].

Les premiers volumes furent donc formés de feuilles

1. La Bibliothèque nationale possède le bois d'un donat, et nous en reproduisons une épreuve par curiosité ; mais, d'après des constatations récentes, il ne serait qu'une œuvre postérieure à la découverte de Gutenberg, obtenue en reportant sur bois les caractères d'une forme préalablement composée pour l'impression. Ceci ressort de deux faits principaux. C'est d'abord la régularité des caractères ; on ne pouvait espérer voir toutes les lettres d'un donat absolument semblables ; elles le sont cependant dans celui de la Bibliothèque. C'est ensuite la tare, ce sont les petits défauts constatés dans certaines d'entre elles et qui se reproduisent dans les autres. Ce fait est explicable dans le cas de caractères fondus dans le même moule, mais non plus si les lettres sont dessinées par un calligraphe pour la gravure sur bois.

de papier ou de parchemin, péniblement imprimées à l'aide de planches xylographiques, c'est-à-dire de planches de bois, sur lesquelles un « tailleur d'images » avait laissé en relief les figures et les lettres du texte. Il fallait ainsi tracer à l'envers ces caractères pour qu'ils pussent se reproduire à l'endroit; il fallait de plus éviter les fautes, parce que la phrase une fois obtenue, bien ou mal, demeurait toujours. Ce sont sans aucun doute ces difficultés de corrections qui donnèrent l'idée du caractère mobile. Si le graveur s'était trompé d'une façon trop grossière, il devait arriver qu'on enlevait totalement la pièce fautive et qu'on lui en substituait une nouvelle en la collant ou en la liant. Cette explication vaut au moins la légende de Laurent *de Coster* de Harlem, qui, au dire d'Adrian Junius, son compatriote, aurait trouvé par hasard le secret des lettres séparées en jouant avec des enfants [1]. Et si la légende dont nous parlons renferme la moindre vérité, il faut la chercher dans le sens que nous indiquions plus haut, c'est-à-dire la correction d'une faute, et non dans je ne sais quel jeu innocent d'un marguillier de Harlem.

Quoi qu'il en soit de ces remarques sur lesquelles nous aurons occasion de revenir, il faut bien constater en passant, que la gravure sur bois en relief a seule donné idée de faire des planches xylographiques et d'en composer des volumes. Le caractère mobile, le point capital de l'imprimerie, le pivot de l'art du Livre, se devina peu à peu, au fur et à mesure des besoins, lorsqu'on eut occasion de corriger une inscription erronée; mais, en tout cas, on l'ignora au début. Sans doute

1. Adrian Junius, *Batavia*, 1588.

même, pour varier les textes, trouva-t-on moyen de remplacer des phrases entières par d'autres phrases, tout en conservant les figures primitives, et la lumière se fit ainsi chez ces praticiens occupés de la fabrication et de la vente de leurs livres.

D'après Adrian Junius, Laurent Jansson *de Coster*, c'est-à-dire *le Trouveur*, aurait publié un de ces célèbres *speculum* fort à la mode alors, et dont le côté mystique exerçait une si grande séduction sur les gens du xve siècle, le *Speculum humanæ salvationis*. Écrit avant le milieu du xive siècle, répandu par les manuscrits, en dépit de sa latinité fantaisiste et de sa prosodie, ce poème ascétique et indigeste avait tenté dès l'abord les xylographistes. Junius, on le voit, attribue à Laurent de Coster la première impression du *speculum*, non plus l'impression purement xylographique des *donats* à composition fixe, mais celle déjà plus avancée en caractères mobiles. Pour dire vrai, ce livre eut au moins quatre éditions semblables par les gravures et le corps de lettres, mais différant par le texte. Il faut donc admettre la *fonte* déjà répandue, et l'imprimerie découverte, car la même police[1] ne pouvait convenir à plusieurs langues. D'un autre côté, les vignettes ne changeant pas indiquent assez la mobilité des caractères. Au rebours de ce qu'on peut constater dans des travaux postérieurs, les illustrations du *speculum* ne sont pas des plus méchantes; elles ont le côté à la fois naïf

1. On appelle *police* des lettres les rapports de ces lettres entre elles dans une langue. Le français emploie plus d'*a*, d'*e*, de *l*, de *m*, que de *x*, de *z*, par exemple. Il faut donc, en français, plus de fonte d'un même caractère, qu'il ne faudrait en russe ou en polonais de la lettre correspondante.

et pittoresque des œuvres de Van Eyck, et point la tournure des miniatures allemandes; dûment enluminées et dorées, elles pouvaient prêter à l'illusion et se



Fig. 2. — Figure xylographique de l'*Ars moriendi* copiée en sens inverse dans l'*Art au Morier*.

confondre avec des « histoyres » dessinées à la main, ce que l'éditeur cherchait vraisemblablement.

Tous les ouvrages xylographiques du XVe siècle

peuvent donc se classer en deux catégories : les xylographes proprement dits, comme étaient les *donats,* à caractères fixes, et les livres à planches plus ou moins fixes et à caractères mobiles, comme le *speculum* dont nous venons de parler. Cette littérature mystique et naïve d'ouvrages pieux, destinés aux gens de ressources modestes, trouva dans l'impression le moyen de se produire plus rapidement. Alors parurent la *Bible des Pauvres,* l'un des plus célèbres et des plus souvent réédités, l'*Ars moriendi,* sorte de dialogue entre un ange et le diable au lit d'un mourant, et qui, inspiré sans doute de manuscrits antérieurs, garda longtemps, dans les éditions successives, la tradition première de ses figures. Sur des banderoles enroulées autour des personnages se trouve inscrit le dialogue des démons et des anges cherchant à attirer à eux le moribond; tentations de Satan au sujet de la foi; réponse de l'ange sur le même sujet.

On voit quels développements ce thème pouvait prêter au mysticisme du xve siècle. Composé de 11 figures, l'*Ars moriendi* eut jusqu'à huit éditions différentes. Du milieu du xve siècle jusqu'à la fin, le texte fut traduit en allemand, puis en français sous le titre de l'*Art au morier.* Dans l'édition française se retrouvaient les bois qui avaient servi au deuxième tirage du livre. Vers 1480, plus de cinquante ans après les premiers essais, l'*Ars moriendi* jouissait encore d'assez de vogue pour qu'on tentât de le reprendre, avec toutes les ressources de l'imprimerie alors à son apogée. Les sujets primitifs, très médiocrement copiés, ornent le texte composé en caractères gothiques avec un titre nouveau, plus explicite : *Tractatus brevis ac valde*

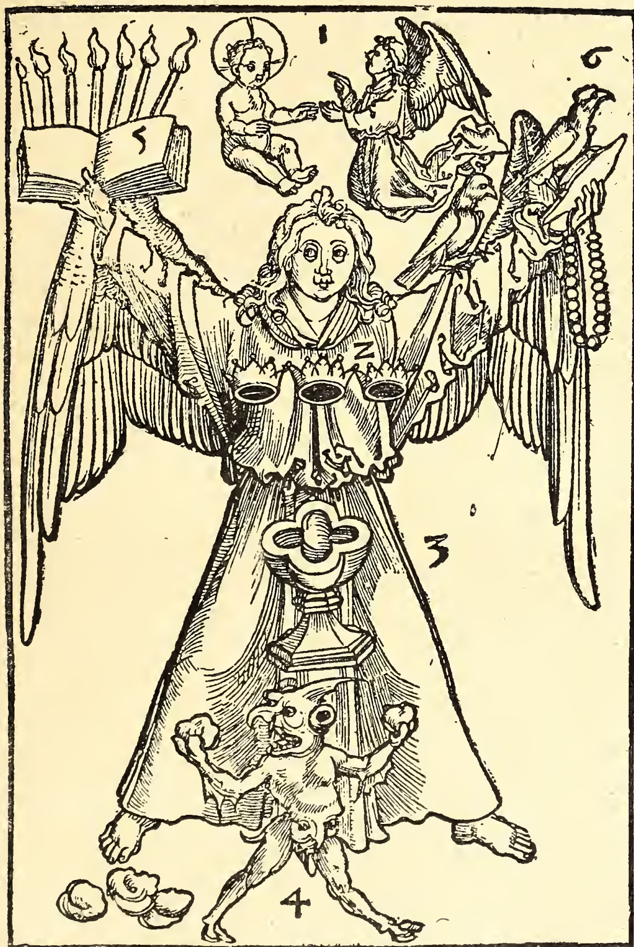


Fig. 3. — Figure de l'École de Martin Schongauer,
tirée du *Rationarium evangelistarum* de 1505
et copiée sur la planche correspondante de l'*Ars memorandi.*

utilis de arte et scientia bene moriendi (in-4°, s. l. n. d.);

seulement l'ordre y est interverti, la figure nº 5 du xylographe devient le nº 3 de l'édition de 1480.

L'*Ars memorandi*, autre impression xylographique dont le sujet, emprunté au Nouveau Testament, prêtait également à l'imagination des artistes, eut une destinée aussi glorieuse. L'ouvrage renfermait primitivement une trentaine de planches, le texte en regard des 15 figures et comptant comme planche. Les gravures représentaient les attributs de chacun des évangélistes avec allégories et légende explicative. Ainsi, dans celle qui a rapport à l'apôtre Mathieu :

Le nº 1 représente la *Naissance et la généalogie de Jésus-Christ ;*

Le nº 2, les *Offrandes des Mages ;*

Le nº 3, le *Baptême de Jean ;*

Le nº 4, la *Tentation du Christ par le Diable ;*

Le nº 5, la *Prédication sur la montagne ;*

Le nº 6, la *Parabole des oiseaux.*

L'ange qui supporte le tout est l'emblème de saint Mathieu l'évangéliste.

Cette manière de mnémotechnie des évangiles procédait de symboles, dont nous n'avons point à rechercher l'origine, mais qui remontaient sans aucun doute à plusieurs siècles en arrière. Quoi qu'il en soit, le succès en fut aussi grand que celui des précédentes œuvres citées. En 1505, un éditeur allemand en publiait une imitation sous le nom de *Rationarium evangelistarum*, et cette fois le copiste des illustrations, pour être resté dans la tradition du xylographe primitif, ne s'en révèle pas moins un artiste de premier ordre, élève de Martin Schongauer à tout le moins. Certaines concep-

tions du *Rationarium* rappellent très exactement les gravures du grand maître allemand, entre autres, celle de l'enfant Dieu, planche 12, qui est assez rapprochée par la tournure du Jésus enfant de Martin Schongauer; d'ailleurs, les figures principales ne laissent guère de doute à ce sujet. Mêmes ailes aux anges et aux aigles; mêmes coiffures des personnages, mêmes poses souvent[1].

Par ce qui précède, on peut juger de la vogue extraordinaire de ces productions qui, dès l'origine, se répandirent dans toute l'Europe et fixèrent l'attention d'artistes excellents. Néanmoins les débuts en étaient pénibles. La lettre mobile employée, taillée en bois séparément, ne constituait pas une impression idéale. On comprend, d'ailleurs, quels frais pouvait entraîner la confection de ces caractères, qu'il fallait tenir un à un, sans réussir jamais à les rendre parfaitement uniformes. Le progrès était de substituer à ce procédé irrégulier, des lettres semblables, identiques, facilement produites et longtemps employées sans cassure. A la suite des essais de Laurent de Coster, les recherches durent porter sur ce point; mais comme l'invention était sienne et qu'il importait de ne point la divulguer pour n'en pas perdre le profit, il arriva qu'on tâtonna longtemps encore dans son atelier sans grand succès. Ici l'histoire s'embrouille un peu. Adrian Junius accuse positivement un des ouvriers de Laurent de Coster d'avoir volé les secrets de son maître et de

1. Consulter à ce sujet G. Duplessis : *De quelques estampes en bois de l'École de Martin Schongauer*. Extrait des *Mémoires des Antiquaires de France*, t. XLV. Les figures avaient paru dès 1502 chez Sébastien Brandt.

s'être enfui à Mayence, où il fonda depuis une imprimerie. Suivant Junius, le caractère de métal avait été trouvé par le Hollandais, et le voleur nommé Jean en avait fait sa chose. Quel était ce Jean? Était-il Jean Gaensfleisch dit Gutenberg, ou plutôt Jean Fust? Mais il n'y a guère apparence que Gutenberg, gentilhomme mayençais exilé de sa patrie, se soit jamais mis au service de l'inventeur hollandais. Quant à Fust, nous le verrons, il n'intervint dans l'association des imprimeurs de Mayence qu'à titre de bailleur de fonds, d'où l'on peut comprendre l'invraisemblance de son passage chez de Coster.

Aussi bien retrouvons-nous Gutenberg retiré à Strasbourg, où il poursuit ses recherches. C'était là une manière de déclassé, de noble ruiné, dont la science assez grande se portait tout entière vers les inventions. Sans doute, comme bien d'autres, il avait eu entre les mains un des ouvrages imprimés de Laurent de Coster, et l'idée lui était venue de s'approprier un procédé dans l'enfance. En 1439, il avait contracté société avec deux artisans de la ville de Strasbourg sous couleur de la fabrication des *miroirs*, ce qui peut d'ailleurs s'entendre de l'impression des *speculum*, mot qui en latin signifiait la même chose. Ces hommes avaient besoin de s'entourer de précautions; l'imprimerie n'était encore qu'un moyen pratique de multiplier les manuscrits, de tromper un peu les naïfs, et la fortune était à qui se servait, sans rien dire, de cette invention. Ce que nous allons raconter prouvera et au delà cette tendance.

Une pièce de procédure, retrouvée en 1760 par

Wenkler et Schœpflin, dans le Pfenningthurm de Strasbourg, et depuis traduite en français par M. Léon de Laborde, va nous renseigner longuement sur les travaux de Gutenberg et de ses associés André Dritzchen et André Heilman. Pour tout le monde, les trois hommes étaient, comme nous l'avons dit, *spiegelmachers,* c'est-à-dire fabricants de miroirs. Ils avaient passé entre eux un acte aux termes duquel celui qui eût pu mourir dans le cours des recherches n'aurait droit pour ses héritiers qu'à une indemnité correspondante aux sommes dépensées par lui. Il advint qu'André Dritzchen décéda et qu'un de ses frères prétendit occuper sa place dans l'association. Le mort laissait des dettes; il avait englouti dans ses essais les florins par centaines. Gutenberg ayant offert de payer sur-le-champ les sommes employées, les héritiers de Dritzchen, qui voulaient mieux, l'assignèrent devant le juge pour se voir condamner à leur faire une place dans les travaux de recherches et la fabrication des miroirs. Les témoins, assignés au cours de l'instance, racontèrent par le menu ce qu'on pouvait savoir alors des inventions faites par la société. L'un d'entre eux déposa qu'après la mort de Dritzchen, le domestique de Gutenberg avait couru à l'atelier, priant le frère du défunt, Nicolas Dritzchen, de déplacer et de mêler quatre formes mises dans une presse. Un second assurait que les ouvrages d'André lui avaient coûté au bas mot 300 florins, somme énorme pour le temps. D'autres témoins peignaient Gutenberg sous un jour assez curieux ; ce devait être un sauvage, un solitaire, qui cachait à ses associés certains *arts* pour lesquels l'acte ne stipulait rien.

Un fait prouve bien que les recherches portaient sur la fabrication de caractères métalliques; un orfèvre, nommé Dünne, prétendit avoir touché plus de 100 florins pour le fait d'imprimerie, *das zu dem trucken gehoret*. Trucken! l'imprimerie! le mot était trouvé, et depuis ce jour l'usage le consacra.

Donc, avant 1439, Jean Gaensfleisch, dit Gutenberg, s'était voué à l'art de la reproduction des textes, et il y consacrait sa vie et ses faibles ressources. Trois problèmes se posaient devant lui. Il fallait des caractères moins délicats que n'étaient les caractères en bois, et moins chers de gravure. Il fallait une presse qui aidât à obtenir une empreinte plus nette sur le parchemin et le papier. Il fallait de plus que les feuillets des livres ne fussent plus *anopistographes*, c'est-à-dire imprimés seulement d'un côté. Autant d'inconnues dont son génie s'irritait et que lui seul peut-être avait été à même de pressentir.

Jusque-là, et longtemps après encore, on imprimait les xylographes au *frotton*, c'est-à-dire à la brosse, en frottant le papier sur la forme enduite d'encre plus épaisse que n'était l'encre ordinaire; il rêvait mieux.

Durant ces travaux, Jean Gutenberg put retourner à Mayence. L'idée de publier une *Bible*, le Livre par excellence, lui tenait au cœur. Le spiegelmacher de Strasbourg était en voie de perte. La taille de ses caractères le ruinait, et à son arrivée dans sa ville natale son atelier, transporté par lui, ne pesait point très lourd. Quelques boîtes de lettres, une forme incommode, et peut-être une presse ordinaire, une presse de vendangeur avec une vis en bois. C'était beaucoup

déjà que la pensée de faire servir cet instrument banal à l'impression de ses formes; mais le frotton ne valait-il point mieux encore? La force du coup de barre écrasait les misérables lettres, dont la saillie ne résistait pas aux frappes répétées. Dans cette situation malheureuse, Gutenberg fit connaissance d'un nommé Fust, sorte de financier mayençais en quête d'affaires à lancer, lequel mit une somme de 1,100 florins à sa disposition pour continuer ses recherches. Malheureusement l'argent s'envola, se fondit, et les résultats obtenus restèrent absolument dérisoires.

Comme bien on pense, Jean Fust ne s'était pas engagé sans recours. D'abord il avait lié son débiteur par un contrat à 6 pour 100 d'intérêts, plus une part dans les bénéfices. Ensuite il avait stipulé un remboursement en cas de non-réussite. Gutenberg, imprévoyant à la mode des inventeurs, avait écrit tout ce qu'on avait voulu pour se procurer des fonds. Il est présumable d'ailleurs que, tout en continuant ses investigations, il composait des livres courants avec les ressources dont il disposait, ce qui servait à alléger un peu sa dette. Mais l'imprimerie de la *Zum Jungen,* à Mayence, était loin de briller dans le monde, car l'association de Fust ne portait que sur une Bible à publier, et non point sur des *speculum* ou des *donats* répandus partout à cette heure; aussi le bailleur de fonds devait-il presser son débiteur et ne lui laisser guère le loisir de travailler en dehors de l'œuvre projetée. Ce fut vers ce temps environ qu'un troisième acteur entra en scène. Pierre Schoiffher de Gernsheim, écrivain en lettres, introduit dans l'atelier de Guten-

berg pour y dessiner des caractères, allait bénéficier de toutes les tentatives avortées et prendre l'invention à son point d'arrêt pour la conduire en avant. C'est Jean de Tritenheim, dit *Trithemius,* le savant abbé de Spanheim, qui nous rapporte ces histoires; seulement, comme il tenait les renseignements de Schoiffher lui-même, il ne nous paraît pas qu'on puisse lui accorder toute bonne créance.

Ce Schoiffher n'était point, d'ailleurs, un artisan ordinaire; si l'on s'en rapporte à certain manuscrit de Strasbourg écrit de sa main en 1449, il avait été élève de « la très glorieuse Université de Paris ». Dans l'atelier de Gutenberg, son esprit inventif et industrieux, pour employer les expressions mêmes de l'abbé de Tritenheim, trouva un aliment naturel et une mine féconde, et le calligraphe rêva autre chose que de mouler son écriture sur les formes en bois destinées aux graveurs de lettres. Gutenberg, arrêté dans sa marche par les soucis de la vie, les ennuis du métier, et peut-être aussi la fatigue de ses travaux, livra-t-il au nouveau venu quelques-unes de ses espérances? On ne saurait le dire. Ce qui est certain toutefois, c'est que, peu de temps après, Jean Fust est si bien séduit par Schoiffher, si entraîné par sa jeunesse et son application, qu'il se résout à remettre de nouveaux capitaux dans l'affaire. Il fait plus : pour se l'attacher à jamais, il lui donne en mariage sa petite-fille, et non sa fille, comme on l'avait cru avant M. Auguste Bernard.

On était alors en 1453, l'année qui précéda le premier monument daté de l'imprimerie en caractères mobiles, les *Lettres d'indulgences.* Il faut convenir que

la subite affection de Fust pour son employé devait reposer sur quelque motif intéressé, et point sur des entraînements de cœur dont le Mayençais paraissait bien incapable. L'ancien élève de l'Université de Paris avait-il enfin trouvé le moyen de fondre rapidement ces lettres métalliques dont la recherche avait coûté tant de veilles à Gutenberg ? Avait-il fini par appliquer à cette fonte la matrice et le poinçon, dont se servaient couramment et depuis des siècles les fabricants de sceaux et les frappeurs de monnaies ? Peut-être, pour rester plus vraisemblable, les deux associés s'étaient-ils concertés et, mettant leurs lumières en commun, avaient-ils pu vaincre les difficultés jusqu'alors infranchissables.

L'année 1454 vit se répandre dans toute la chrétienté les indulgences, accordées par le pape Nicolas V aux fidèles qui voudraient aider en deniers le roi de Chypre contre les Turcs. Les circulaires, jetées par milliers à tous les coins du monde, eussent employé des copistes sans nombre. Venus à Mayence, les distributeurs trouvèrent un atelier très préparé à tirer rapidement les formules et à fournir des copies dans le plus court laps de temps. On se mit à l'œuvre et on réunit tout ce qu'on possédait de caractère fondu ou gravé, pour composer les fameuses lettres. Parmi ces tirages se trouvait celui dont nous donnons la reproduction et qui appartient à l'édition dite de 31 lignes. La pièce en question fut délivrée moyennant finance à Josse Ott Von Mospach le 31 décembre 1454. (Bibliothèque nationale, exposition des imprimés, n° 39.)

Il n'est pas sans intérêt, pour l'histoire du Livre et de l'imprimerie, de noter en passant que ces lettres

d'indulgences, dont le trafic abusif se fit bientôt à meilleur compte, grâce à la promptitude du tirage et aux frais minimes représentés par chaque exemplaire, furent une des causes de la réforme religieuse de Martin Luther. Ce fut un moyen de battre monnaie bientôt si répandu, que, dans un registre de l'Hôtel de Ville de Paris, conservé aux Archives nationales (H. 1778), on voit les échevins en demander au pape pour la reconstruction du pont de l'Hôtel-de-Ville.

Le coup de feu une fois passé, Fust et Schoiffher trouvèrent dur de nourrir une bouche inutile. Pour eux, Gutenberg était plus une gêne qu'un profit, et ils durent chercher à s'en débarrasser brutalement. Fust avait un prétexte des plus commodes, c'était de reprendre purement et simplement à son associé les sommes avancées par lui et demeurées à peu près improductives. Gutenberg avait probablement commencé sa Bible, mais devant la réclamation de Fust, il dut tout abandonner, caractères, formes, presse.

On était en novembre 1455. Il se retira hors de la ville dans une petite maison où il s'ingénia tout aussitôt à reconstituer un atelier avec des fonds étrangers, et toujours dans le secret le plus parfait. Sous ce bénéfice, Fust et Schoiffher purent reprendre l'impression de la Bible et la conduire jusqu'à la fin sans lui. Si les choses se sont ainsi passées et que Schoiffher n'ait pas eu l'excuse d'avoir précédemment trouvé la fonte des lettres, il n'y a qu'un mot pour qualifier sa conduite, le vol, et le vol moral, le pire de tous. Mais que peut-on dire aujourd'hui de ces gens[1] ?

1. M. L. de Laborde donne quelques bonnes raisons pour

Vniuersis Cristifidelibꝫ p̄ntes litteras inspecturis Paulinus Chappe Consiliari᷑ ambasiator ꝛ pcurator generalis Serenissimi Regis Cypri Ī hac pte Salutē in dn̄o Cū Sāctissim⁹ ĩ xpo pr̄ ꝛ dn̄s nr̄ dn̄s Nicola⁹ diuīa puidētia papa v⁹ Afflictioi Regni Cypri misericorditer ɔpatiēs contra pfidissios crucis xpi hostes. Theucros ꝛ Saracenos gratis ɔcessit omib, xpifidelibꝫ vbilibet ɔstitutis ipōs p aspsionem sāguīs dn̄i nr̄i ihū xpi pie exhortādo qui infra trienniū a pma die Maii Anni dn̄i Mcccc liii incipiendum p defensiōe catholice fidei ꝛ Regni pdicti de facultatibꝫ suis magis vel min⁹ prout ipōꝝ videbit ɔsciētiis. procuratoribꝫ vel nūciis subſtitutis pie erogauerint vt Confessores ydonei seculares vel Regulares per ipsos eligendi ɔfessionibꝫ eoꝝ auditis. p ɔmissis etiā Sedi Aplice reseruatis excessibꝫ crimībꝫ atqꝫ delictis quātūcūqꝫ grauibꝫ p vna vice tātū debitā absolutionē impēdere ꝛ penitētiā salutarē iniūgere. Necnō si id humiliter petierīt ipōs a quibuscūqꝫ excōicationū suspensionū ꝛ Interdicti aliisqꝫ sentētiis censuris ꝛ penis ecclesiasticis a Iure vel ab hoīe pmulgatis quib⁹ forsan innodati existūt absoluere. Iniūcta p modo culpe penitētia salutari vel aliīs que de Iure fuerit iniūgenda ac eis vere penitētibꝫ ꝛ confessis. vel si forsan propter amissionem loquele ɔfiteri non poterint signa ɔtritionis ostendendo plenissimā oīm pctōꝝ suoꝝ de quibꝫ ore ɔfessi ꝛ corde ɔtriti fuerīt Indulgētiā ac plenariā remissionē semel in vita et semel in mortis articulo ipīs auctē aplica ɔcedere valeāt. Satisfactiōe p eos factā si supuixerint aut p eoꝝ heredes si tunc trāsierint Sic tn̄ qꝫ post indultū ɔcessum p vnū ānū singulis sextis feriis vel quadā alia die ieiunēt legitīo impedimēto ecclesie pcepto Regulari obseruātia, pnīa iniūcta voto uel alias non obstan̄. Et ipīs impeditis in dicto āno uel eius parte ānno sequenti uel alias quam primū poterint ieiunabunt. Et si ī aliquo ānoꝝ vel eoꝝ parte dictū ieiuniū cōmode adimplere nequiuerint Confessor ad id electus in alia ɔmutare poterit caritatis opera que ipi facere etiā teneāt Dūmodo tn̄ ex ɔfidentia remissionis hmōi quod absit peccare non presumant alioquī dicta concessio quo ad plenariā remissionē in mortis articulo et remissio quo ad pcta ex ɔfidentia ut pmittitur ɔmissa nulli⁹ sint roboris uel momēti Et quia deuoti ...

Iuxta dictū indultum de facultatibus suis pie erogauit ... merito huiusmodi indulgentiis gaudere debet In veritatis testimonium Sigillum ad hoc ordinatum presentibꝫ litteris testimonialibꝫ est appensum Datum ... Anno dn̄i Mcccclv die uero ultima ... Mensis Decembris

Forma plenissime absolutionis et remissionis in vita

Misereatur tui ꝛc Dn̄s nr̄ ihesus xps p suā sctīssimā et piissimā miāꝫ te absoluat Et auctē ipi⁹ beatoꝝqꝫ petri et pauli Aploꝝ ei⁹ ac auctē aplica michi ɔmissa et tibi ɔcessa Ego te absoluo ab oībꝫ pctīs tuis ɔtritis ɔfessis ꝛ oblitis Etiā ab oībꝫ casibꝫ excessibꝫ crimībꝫ atqꝫ delictis quātūcūqꝫ grauibꝫ Sedi Aplice reseruatis Necnon a quibuscūqꝫ excōicationū suspensionū et interdicti aliisqꝫ sntīis censuris ꝛ penis ecclīasticis a Iure vel ab hoīe pmulgatis si quas incurristi dando tibi plenissimā oīm pctōꝝ tuoꝝ indulgentiā ꝛ remissionē Inquātū claues sancte matris ecclie in hac pte se extendūt. In nomine patris ꝛ filii et spiritus sancti amen.

Forma plenarie remissionis in mortis articulo

Misereatur tui ꝛc Dn̄s noster ut supra Ego te absoluo ab oībꝫ pctīs tuis ɔtritis ɔfessis ꝛ oblitis restituendo te vnitati fideliū ꝛ sacramentis ecclie Remittendo tibi penas purgatorii quas propter culpas et offensas incurristi dando tibi plenariam oīm pctōꝝ tuoꝝ remissionē. Inquātū claues scē mrīs ecclie in hac parte se extendūt. In noīe pr̄is et filii et spūs sancti amen.

Fig. 4. — Lettre d'indulgences de l'édition dite de 31 lignes, imprimée à Mayence dans le courant de 1454.

Toujours est-il que la Bible de Schoiffher, commencée ou non par Gutenberg, et mise en vente par Schoiffher et Fust seuls, vers la fin de 1455 ou le commencement de 1456, se trouva être la première terminée. Retiré dans sa nouvelle demeure, Gutenberg faisait vaillance pour ne point paraître trop en retard ; mais la reconstitution de son atelier lui avait pris un temps énorme [1]. Et puis le calligraphe Schoiffher lui manquait, et ses caractères gothiques, gravés sur acier pour le poinçon, n'avaient pas la même élégance. Lorsque son nouveau travail parut en 1458, il ne put soutenir la comparaison ; la Bible de Schoiffher était plus serrée, l'impression en était plus parfaite, l'encre meilleure, les caractères moins irréguliers. Le vieil inventeur, à son passage chez Fust, s'était fait à lui-même une concurrence malheureuse. Nous donnons ici une page de ce livre célèbre, sorte de muet témoin de la science et des déboires du premier imprimeur. On l'appelle aujourd'hui la *Bible Mazarine,* parce que c'est l'exemplaire de Mazarin qui servit à faire les premières constatations. Et elle fut bien mise en vente à la fin de 1455 ou au commencement de 1456, car une note manuscrite d'un vicaire de Saint-Étienne de Mayence y dit positivement que lui-même acheva de relier et d'enluminer son premier volume, le jour de la fête de Saint-Barthélemy 1456, et le deuxième, le 15 août. La fête de

prouver que Gutenberg n'avait pas commencé la Bible. (*Débuts de l'imprimerie,* p. 22.)

1. Ph. de Lignamine, dans la *Chronique des souverains pontifes et empereurs,* imprimée en 1474 à Rome, dit à l'année 1459 que Fust et Gutenberg, *chacun chez soi,* tirent 300 feuilles de Bible par jour.

doctrina tenera adhuc et lactens · viri
iusti erudit infancia. Primus apud eos
liber · vocatur bresith: quem nos genesim
dicimus. Secundus ellesmoth: qui exodus
appellatur. Tercius vagecra: id est leviticus.
Quartus vagedaber: quem numerorum voca-
mus. Quintus elleaddabarim: qui deuterono-
mium prenotatur. Hii sunt quinque libri moysi:
quos proprie thorach id est legem appellant.
Secundum prophetarum ordinem faciunt: et incipi-
unt ab ihesu filio naue: qui apud illos
iosue bennum dicitur. Deinde subtexunt
sophthim id est iudicum librum: et in eundem
compingunt ruth · quia in diebus iudicum:
facta eius narratur historia. Tercius sequi-
tur samuel: quem nos regnorum primum et
secundum dicimus. Quartus malachim id est

Fig. 5. — Fragment de la *Bible Mazarine*,
imprimée à deux colonnes.
Commencement du texte de la deuxième colonne; grandeur de l'original.

Saint-Barthélemy est celle du 13 juin, et non celle du

24 août comme l'indique le catalogue de la Bibliothèque nationale.

Toutes ces remarques prouvent que les imprimeurs n'avouaient pas et faisaient des pseudo-manuscrits. Ils n'avaient mis ni leur adresse ni leurs noms. De plus, on le voit, les rubricateurs étaient encore de la partie, et dans le bel exemplaire de la Bibliothèque nationale (Catalogue de l'exposition n°s 41-42), on peut juger que ces enluminures valaient à peu de chose près celles des manuscrits.

Mais tous ces exemplaires absolument semblables d'aspect, et d'écriture si régulière, lancés du jour au lendemain sur le marché par Fust et Schoiffher, ne manquèrent pas de faire protester les écrivains. Toutefois le succès ne laissa aucune prise à la critique et, devant le résultat obtenu, les deux associés n'hésitèrent pas à se proclamer les imprimeurs de la Bible. Aussi, lors de la publication du *Psautier* qui suivit à un an d'intervalle, donnèrent-ils leurs noms et mirent-ils une date. Ce second ouvrage, qui précédait la Bible de Gutenberg, était d'une typographie aussi habile qu'on pouvait l'attendre d'un calligraphe; on n'y rencontrait plus les quelques hésitations remarquées dans les lettres d'indulgences; les caractères étaient la perfection même; en deux ans l'imprimerie avait atteint son point culminant.

Gutenberg, malgré ses déceptions, ne devait point rester inactif. S'il avait vu ses deux ennemis lui ravir un droit de priorité dans l'invention, il tenait à montrer que, réduit à ses propres forces et aux moyens restreints

que lui fournissaient des âmes charitables, il pouvait, lui aussi, imprimer bien. Deux années après la Bible, parut à Mayence un livre daté, composé en caractères de somme, qui est le *Catholicon* de Jean Balbi de Gênes. Il ne paraissait point encore à ces premiers typographes que leur art pût servir à autre chose qu'à la

Altissimi presidio cuius nutu infantium lingue fi
unt diserte. Qui q3 nũo sepe puulis reuelat quod
sapientibus celat. Hic liber egregius. catholicon.
dñice incarnacionis annis M cccc lx Alma in ur
be maguntina nacionis indite germanice. Quam
dei clemencia tam alto ingenij lumine. dono q3 gra
tuito. ceteris terrarum nacionibus preferre. illustrare
q3 dignatus est Non calami. stili. aut penne suffra
gio. s3 mira patronarum formarum q3 concordia pror
cione et modulo. impressus atq3 confectus est.
Hinc tibi sancte pater nato cũ flamine sacro. Laus
et honor dño trino tribuatur et uno Ecclesie lau
de libro hoc catholice plaude Qui laudare piam
semper non linque mariam. DEO. GRACIAS

Fig. 6. — Signature du *Catholicon* présumé imprimé par Gutenberg, en 1460. (Bibliothèque nationale. Exposition des imprimés, n° 44.)

diffusion d'œuvres religieuses. L'opinion la plus généralement admise est que le *Catholicon* sortit des presses de Gutenberg; M. Bernard, toutefois, a cru devoir l'attribuer à un imprimeur d'Eltvil, qui publia en 1467 le *Vocabularium,* dit *Vocabularium ex quo,* avec le même caractère. Cette thèse peut se soutenir par suite des termes de la signature du livre, qui est une sorte d'hymne à Dieu, et un acte de reconnaissance à la ville

de Mayence, sans la moindre mention de nom d'imprimeur. Or, dans la situation où se trouvait Gutenberg en face de ses rivaux, n'eût-il pas un peu revendiqué comme sienne la grande découverte? Mais si M. A. Bernard s'égare, et si notre supposition n'est pas fondée, quel bel acte d'humilité, quelle noble idée de son caractère Gutenberg ne donne-t-il pas en écrivant : « C'est avec l'aide du Très-Haut qui délie la langue des enfants, et qui révèle souvent aux petits ce qu'il cache aux hommes de science, que fut terminé le *Catholicon,* ce livre admirable, l'an de l'incarnation du Sauveur M. CCCCLX, dans la mère patrie Mayence, insigne ville de l'Allemagne, que Dieu dans sa clémence a daigné rendre la plus illustre et la première des villes : et ce livre fut parfait sans le secours ordinaire de la plume ou du calame, mais par l'admirable enchaînement de formes et de caractères! »

On comprend quelle circonspection l'on doit apporter dans l'histoire de ces hommes, gens de métier de si peu de conséquence alors, que tous les documents authentiques pouvant les intéresser ont à jamais disparu. Si l'on en excepte celui de la Pfenningthurm de Strasbourg dont nous parlions plus haut, et l'acte de réclamation d'argent par Jean Fust à Gutenberg, daté de 1455, on est forcé de s'en rapporter à des auteurs vivant longtemps après, et qui subissaient à leur insu les misérables erreurs des traditions orales. Il en est presque toujours ainsi pour les hommes qui occupent une grande place dans l'histoire de l'art; la postérité seule entrevoit leur génie, à l'époque où personne ne sait plus rien d'eux. Pour Gutenberg, la situation était plus

terrible encore; un rival, Pierre Schoiffher, lui survécut, qui ne dut point ménager sa mémoire au profit de sa propre réputation; et si, comme on le croit savoir, Gutenberg laissa des élèves et des héritiers, Henri Bechtermuncze, Ulrich Zell et Weigand Spyes, il lui est arrivé ce surcroît de misères que Bechtermuncze est réputé aujourd'hui l'imprimeur du *Catholicon* dont nous disions l'histoire tout à l'heure. Il n'est pas jusqu'à Albert Pfister, un de ses ouvriers, congédié à la fin de ses travaux, qui, ayant obtenu de son maître quelques caractères de rebut, ne fût présumé plus tard avoir inventé l'imprimerie. On trouve ce praticien tout à coup installé à Bamberg vers 1460, où il compose des *Bibles des Pauvres* en caractères mobiles, les premières connues, entre autres, celle qui fut publiée vers 1461, et dont la Bibliothèque nationale conserve un spécimen dans sa salle d'exposition. Mais Albert Pfister prouve qu'il n'était point un inventeur par la médiocrité même de sa besogne, et surtout par les caractères usés qu'il emploie. S'il eût connu le secret de graver les poinçons, il eût refondu de nouvelles lettres et eût produit des œuvres d'un aspect meilleur.

Tout se discute et se dément dans ces constatations. Ce qui reste certain, et les dates sont là pour le prouver, ce sont les progrès énormes et la production de Pierre Schoiffher. En 1459, il publie son troisième livre, le *Rationale divinorum officiorum*, de Durand, in-folio. Comme pour le *Psautier*, Schoiffher emploie les lettres initiales tirées en rouge, ce qu'on n'avait pu faire dans l'atelier rival à propos du *Catholicon*, dont les rubriques devaient se peindre à la main, ainsi que dans les manu-

scrits. Entre temps, il avait lancé une seconde édition de son *Psautier,* toujours avec le nom de Fust accolé au sien. Il s'est défait des caractères énormes du début, mais il rêve de faire mieux encore. En 1460, il donne les *Constitutions Clémentines,* du pape Clément V, avec une glose et des commentaires de Jean André.

Pñs hoc opusculuȝ finitū ac cōpletū · et ad eusebiaȝ dei industrie in ciuitate Maguntῆ per Johannē fust ciuē · et Petrū schoiffher de gernsheym clericū diotes eiusdeȝ est consū-matū. Anno incarnacōis dnice · M · cccc · lxij · In vigilia assumpcōis gl'ose virginis marie.



Fig. 7. — Signature de la Bible, imprimée en 1462 par Fust et Schoiffher, qui est le premier exemple de date. Il y a deux éditions différentes de cette signature. Celle-ci est de la seconde édition.

C'était la première manifestation d'un procédé fort en usage dans les manuscrits, mais dont la composition typographique était très difficile. Puis, en 1462, une nouvelle Bible en latin sort de leurs ateliers, en deux volumes in-folio, qui est la première édition datée. Elle porte 242 folios à deux colonnes pour le premier volume et 239 pour le second; elle commence par une Épître de saint Jérôme. Sur le dernier feuillet du second volume on voit la signature ci-dessus (fig. 7).

Ce livre, un des premiers vraiment dignes de ce nom, et que l'on a appelé de préférence la Bible de Mayence, parut dans une des époques les plus troublées qu'ait eu à subir la ville épiscopale. Soumise à des archevêques, qui étaient avant tout des seigneurs laïques et batailleurs, la cité se trouva, en 1462, devenue la proie de deux prélats également en titre et qui ne voulaient céder ni l'un ni l'autre, Thierry d'Isembourg et Adolphe de Nassau-Wiesbaden. Le 27 octobre 1462, Adolphe surprit Mayence, poursuivit son adversaire, qui escalada les murs avec une corde pour fuir plus vite, et la ville fut saccagée et pillée de fond en comble. Que devinrent, au milieu de la tourmente, les très petites gens qu'étaient alors les imprimeurs de la Bible? Sans doute leur médiocrité les sauva d'un désastre; mais comme la paix fut longue à se rétablir, que, d'un autre côté, l'édition tout entière de leur dernier volume ne pouvait attendre, nous penchons à croire qu'ils se firent pour un temps commis-voyageurs en librairie, et qu'ils coururent le monde. Paris leur fut un but de voyage tout indiqué, Paris vers lequel tendirent toujours les convoitises allemandes. L'université, où Pierre Schoiffher s'était instruit aux lettres, et qui passait à juste raison pour la première de l'Europe, leur sembla un débouché de premier ordre. Si l'on en croit Walchius (*Decas fabularum generis humani,* Strasbourg, 1609, in-4°, p. 181), Jean Fust serait venu lui-même dans cette ville, où il aurait mis l'exemplaire en vente d'abord à 60 écus, puis à 50, puis à 40, suivant les modes actuelles en matière de rabais. Fust était avant tout un commerçant; il avait laissé croire à un merveilleux

travail de copiste d'outre-Rhin, et il était arrivé à en placer plusieurs exemplaires, lorsque les écrivains jurés de l'Université s'aperçurent de la supercherie, crièrent furieusement et réputèrent l'invention diabolique. On a voulu, de notre temps, tenir pour fable le récit de Walchius, parce que les registres du Parlement, consultés, sont restés muets sur les instances introduites contre le *magicien* de Mayence. Seulement on n'a point pris garde que les libraires avaient leurs maîtres, leur syndicat, si l'on veut parler à la moderne, chargés de prohiber les publications délictueuses. Ils étaient trop intéressés à la disparition des livres imprimés pour juger froidement l'aventure. Le Parlement n'eut rien à voir en ceci.

Aussi bien la révolution de Mayence allait-elle avoir des résultats autrement grands qu'on n'était en droit de l'attendre de ces bouleversements minuscules. Les ateliers d'imprimeurs commençaient à se répandre, ou tout au moins les successeurs de Gutenberg, et Fust et Schoiffher eux-mêmes, avaient fait une école de typographes dans la ville, et leur métier n'était plus aussi secret. Privés de leurs libertés par le nouvel archevêque, plusieurs s'expatrièrent. Nous aurons occasion de nommer plus tard quelques-uns de ces exilés par qui l'art de l'imprimerie se répandit comme tout à coup à travers le monde, à Cologne, à Strasbourg, en Italie, en Espagne même, sans compter naturellement la Hollande, la France, la Suisse et les pays les plus rapprochés de Mayence. Nous avons déjà nommé la ville épiscopale de Bamberg; elle eut la singulière fortune d'avoir un atelier la seconde, mais il disparut

aussi vite qu'il était venu, avec Albert Pfister, sans laisser la moindre trace; on n'y retrouve plus d'imprimeur avant 1480, plus de vingt ans après !

Gutenberg était mort avant 1468 ; il fut enterré dans l'église des Récollets de Mayence par les soins pieux d'un ami qui lui attribua sur son tombeau l'invention de la typographie.

On devait commencer à comprendre l'influence de cet homme dans la découverte dont tout le monde parlait alors, mais les bouleversements de la cité archiépiscopale ne pouvaient guère laisser place à des idées bien justes sur la valeur respective des inventeurs. Pierre Schoiffher et Jean Fust n'avaient pas été très atteints par les crises politiques. Après deux ans d'abstention, ils reparaissent avec un *De Officiis*, de Cicéron, toujours en progrès et toujours supérieurs à eux-mêmes. Cette fois, ils sortaient franchement des publications religieuses et, chose plus extraordinaire encore, ils employaient des caractères grecs (1465. In-4°).

Telle est, dégagée des contradictions incroyables des écrivains d'art et esquissée seulement dans ses grandes lignes, l'origine à peu près établie aujourd'hui de l'imprimerie. C'est d'abord l'image gravée en relief, que nous ne sommes point allé chercher en Chine avec quelques-uns de nos prédécesseurs. Sur cette image furent bientôt taillées, par le même procédé d'*épargne*, des légendes explicatives, qui donnèrent idée d'imiter les manuscrits, et les xylographes parurent avec ou sans figures. Puis on en vint à corriger les erreurs dans ces livres, et à trouver ainsi le caractère mobile en bois.

Cette lettre en bois, possible quand on se servait du *frotton* pour l'impression, s'écrasa rapidement sous la presse, dont avait donné l'idée le pressoir vulgaire des vendanges. On chercha dans le sens du caractère métallique à couler dans un moule frappé au poinçon. Ce dernier ne fut pas inventé alors, il servait précédemment aux monnaies et aux sceaux. On l'adapta tout simplement à la fabrication de la matrice des lettres. Dans cette matrice on jeta du plomb qui donna le caractère désiré; ainsi furent publiés les premiers livres dont nous avons raconté brièvement la composition.

Pour la part de gloire à réserver à chacun des premiers typographes, il faut se garder également de s'égarer en bien ou en mal. Nous avons cherché à démêler, dans le fatras des publications, les opinions possibles, ou basées sur des documents certains. Que l'origine des *donats,* des xylographes, soit hollandaise, il serait puéril de le nier, car, d'un côté, les planches à images sont sûrement de l'école de Van Eyck, et, d'autre part, Ulrich Zell, qui inspira la Chronique de Cologne en 1499, assigne positivement aux *donats* la Néerlande comme berceau. Or il était disciple de Gutenberg, il avait pu l'entendre discuter sur cette question. Après cela nous nous inquiéterons peu de Laurent de Coster; le nom ne fait rien à la chose, en pareille occurrence.

Pour ce qui est de Gutenberg, nous n'avons pu aller aussi loin que M. E. Dutuit, qui, dans le Manuel d'estampes (t. I[er], p. 236, 237 et suiv.), met en doute son droit au titre d'inventeur. Il est constant que, dans une

lettre de Guillaume Fichet, prieur de Sorbonne, dont nous aurons à parler longuement ci-après, à Robert Gaguin, lettre trouvée par M. A. Claudin en tête de l'ouvrage intitulé : *Gasparini Pergamensis orthographiæ Liber,* publié en 1470, vingt ans à peine après les premiers travaux de Mayence, Gutenberg est proclamé l'inventeur de la typographie. A défaut d'autre, ce témoignage d'un savant, qui, le premier, amena à Paris les imprimeurs allemands, nous paraît à peu près irréfutable.

En ce qui concerne Jean Fust et son petit-fils par alliance Pierre Schoiffher, ils se défendent assez par leurs œuvres pour qu'on n'ait pas à en dire autre chose ici; sans doute de graves présomptions s'élèvent dans notre esprit sur la délicatesse de leurs rapports avec Jean Gutenberg, mais nous ne sommes point si osé que de les charger outre mesure. Nous ne savons rien de précis sur ces temps ni sur ces hommes.

Qu'on imagine à présent d'humbles ouvriers, les plus simples des « gens de mestiers », pour employer l'expression française d'alors, enfermés dans une manière d'atelier noir comme une forge de campagne, réunis en petits groupes de deux ou trois personnes, dont les uns dessinaient et les autres taillaient le bois; qui avaient auprès d'eux une table sur laquelle on maintenait la planche gravée après avoir frotté ses reliefs d'encre grisâtre; qui ensuite, au moyen du *frotton,* appuyaient le papier humecté sur ces saillies, et l'on aura en peu de frais d'idées toute l'économie des impressions xylographiques.

Si l'on ajoute à cet atelier primitif la matrice où

l'on coule les caractères, la boîte où on les distribue par lettres, la forme où on les range pour composer les pages, et une petite presse à bras; de l'encre plus noire, du papier humide pour permettre à l'encre grasse de s'imprégner plus profondément, ce sera, si l'on veut, la chambre de travail de Gutenberg, Fust et Schoiffher et des premiers imprimeurs à lettres mobiles.

Ainsi était née de la peinture, en passant par la taille d'épargne à son enfance, la typographie, qui devait révolutionner les idées et un peu les mondes. Mais l'art nouveau n'apporta pas seulement sa grande lumière, il étendit le cercle de la gravure, qui jusque-là se mouvait dans des difficultés énormes de reproduction. Comme si le temps eût été mûr pour toutes ces choses, presque au moment où les premiers typographes se manifestaient par des œuvres sérieuses, un orfèvre florentin rencontrait par hasard la taille du métal en creux[1]. Que fût-il arrivé de ce procédé nouveau si les presses de Gutenberg ne fussent venues apporter leur puissant concours aux impressions d'estampes? Il se trouva donc que l'imprimerie rendit au centuple à la gravure ce qu'elle en avait reçu, et qu'elle l'entraîna à sa suite dans une marche rapide.

Alors réapparurent, suivant de nouveaux procédés, les figures un peu abandonnées durant la période de transformation suscitée par les ateliers de Mayence. Notre but est de parler plus longuement du livre orné et illustré suivant les moyens en relief ou en creux, de

1. L'opinion faisant de Finiguerra l'inventeur inconscient de la gravure en creux est aujourd'hui fort battue en brèche. Nous ne pouvons prendre part dans le débat, à propos du *Livre*.

montrer l'influence de la peinture, de la sculpture, de l'art, en un mot, sur son économie; de faire assister en même temps le lecteur au développement presque subit et irrésistible de la typographie, et d'en nommer les plus grands représentants en France et à l'étranger.



CHAPITRE II

(1462-1500)

L'industrie du *Livre* chez les imprimeurs de la seconde génération. — Les ouvriers allemands se dispersent en Europe. — Nicolas Jenson et sa mission présumée à Mayence. — Introduction de l'imprimerie à Paris; Guillaume Fichet et Jean Heinlin. — Les premiers imprimeurs en France; leur installation en Sorbonne. Publications de leur atelier. — Le mouvement en France. — L'illustration du *Livre* commence en Italie, à Rome. — Le *Livre* en Italie; la gravure en relief et en creux. — Le *Livre* en Allemagne; Cologne, Nuremberg, Bâle. — Le *Livre* dans les Pays-Bas. — Les écoles françaises d'ornement du *Livre;* les livres d'Heures; les libraires de la fin du xve siècle. — Le goût littéraire dans le titre en France à la fin du xve siècle. — Les marques d'imprimeurs et de libraires. — L'apparition du portrait dans le *Livre.*



COMME nous l'avons laissé entrevoir dans les pages qui précèdent, les libraires en manuscrits n'étaient point d'humeur à céder la place du premier coup. Toute une classe d'ouvriers allait du jour au lendemain se trouver sans ouvrage si l'art nouveau réussissait: c'étaient les copistes, scribes misérables, qui, moyennant une maigre rémunération, fréquentaient les boutiques de marchands, où ils transcrivaient des manuscrits à l'année. Avant l'imprime-

rie, la publication des livres se faisait de cette manière, et les libraires étaient plutôt des intermédiaires entre le copiste et l'acheteur que des commerçants directs, ayant étalage et fournitures complètes. Il est clair qu'on ne s'approvisionnait pas longtemps à l'avance de ces livres coûteux, sans en avoir le placement assuré.

Si minuscule qu'ait été la rétribution des écrivains, ils y tenaient, et ils durent les premiers protester contre l'invention nouvelle. Toutefois leurs réclamations et celles des libraires allaient bientôt se perdre, débordées par la foule grossissante des imprimeurs et étouffées par elle.

Alors, comme il ne manque pas d'arriver en pareil cas, au lieu de lutter contre le courant, la plupart des anciens ouvriers du manuscrit le suivirent. Les calligraphes dessinèrent des lettres sur bois, les libraires vendirent des imprimés, et les enlumineurs gravèrent en relief ou en creux leurs « histoyres ». Pendant un assez long temps, ces derniers continuèrent à décorer les livres des dessins d'ornement dont ils avaient peint les manuscrits, et contribuèrent à former la belle école d'illustrateurs qui devaient porter si haut leur science dès la fin même du xve siècle.

Suivant notre précédent récit, la révolution de Mayence avait mis en fuite une foule d'artisans dont les libertés s'étaient trouvées subitement compromises par le vainqueur. Le besoin d'argent amenait toujours à cette époque la diminution des faveurs, et les ouvriers typographes ont de tout temps tenu à leurs privilèges. Il arriva donc que la corporation, au lieu de rester enfermée à Mayence plusieurs années encore, fut

en quelque sorte jetée au dehors, lancée aux quatre points cardinaux par la dispersion de ses membres, et répandue plusieurs années avant le terme normal. En effet, dans l'ordre commun des choses, un ouvrier par ci par là quitte l'atelier principal pour courir le monde; il va timidement devant lui, apôtre inconscient d'un art merveilleux. S'il réussit, il groupe autour de lui quelques élèves; s'il tombe, il n'en reste même pas le souvenir; en tout cas, l'invention se propage plus doucement. Pour l'imprimerie ce fut un coup de foudre. A peine avait-on pu apprendre son apparition, que l'exode commençait. La plus grande part des Mayençais se porta en Italie, à Rome, avec Arnold Pannartz, Conrad Sweynheym, Ulrich Hahn, Arnold Buckinck; à Venise, avec Jean de Spire, Vendelin de Spire, Christophe Valdarfer, Bernard Pictor (d'Augsbourg), Erhardt Ratdolt, Pierre Loslein; à Ferrare, avec André

¶ Explicit presens vocabulorum
materia · a perdocto eloquentissimo
qz viro · dño Gherardo de schueren
Cãcellario Illustrissimi ducis Cli
uensis ex diversorum terministaꝝ
voluminibus contexta · propriisqz
eiusdem manibus labore ingenti cõ
scripta ac correcta Colonie per me
Arnoldũ ther hornẽ diligentissime
impressa · finita sub annis domini ·
M · cccc · lxxvij · die ultimo mensis
maij · De quo cristo marie filio sit
laus et gloria per seculorum secula
Amen ·



Fig. 8. — Signature d'Arnold Ther Hoernen, imprimeur de Mayence.

Belfort; à Foligno, avec Jean Numeister; Henri Alding entreprend la Sicile; André Vyel de Worms imprime à Palerme; Lambert Palmart est à Valence, en Espagne, en 1477; Nicolas Spindeler à Barcelone, Pierre Hagenbach à Tolède.

Plus près de Mayence, c'est, à Cologne, Ulrich Zell, un élève de Gutenberg, qui date son premier ouvrage de 1466; c'est Arnold Ther Hoernen, qui numérote un livre avec des chiffres arabes; c'est Koelhof qui, avant tous autres, emploie les *signatures* destinées à indiquer au relieur l'ordre des feuilles; c'est, à Eltvil, Henri Bechtermuncze, qui imprime son *Vocabularium* en allemand avec les caractères du *Catholicon,* suivant ce que nous avons dit déjà ; à Bâle, Berthold Rüppel de Hanau, le premier établi dans la ville qui après Mayence devait faire le plus pour la typographie; à Nuremberg, Koburger, qui tiendra bientôt le meilleur rang parmi ses confrères, faisant rouler jusqu'à vingt-quatre presses, et nommé par Bade le prince des imprimeurs. Et combien les choses ont marché! L'année même qui suivit la mort de Gutenberg, des moines — les Frères de la Vie commune de Marienthal en Rhingau — publient chez eux une copie des *Indulgences* accordées par Adolphe de Nassau, l'archevêque de Mayence. Avant 1480, l'Allemagne a partout des presses : à Prague, à Augsbourg, à Ulm, à Lubeck, à Essling, etc.

Une chose à remarquer, c'est que les Mayençais n'ont point ramifié en Hollande. Avaient-ils trouvé là les descendants de Laurent de Coster établis solidement dans leurs ateliers? Faut-il admettre la coexis-

tence, la marche simultanée de l'invention en Allemagne et dans les Pays-Bas? C'est un secret pour nous et pour bien d'autres; constatons cependant que ce sont des Flamands qui sont établis à Utrecht en 1473, à Delft, à Bruges, à Gouda, à Zwoll, à Anvers, à Bruxelles. A Louvain, il y a bien un Jean de Westphalie qui publie en 1474 un ouvrage de Pierre de Crescens sur les champs; mais il paraît être un isolé, et peut-être même plus simplement un libraire.

En Angleterre, c'est un ouvrier anglais venu de Cologne qui imprime à Londres en 1481. William Caxton avait donné, à Cologne, les *Histoires de Troyes*, traduites en anglais par lui, en 1471, in-folio; son premier livre dans son pays fut un *Ciceron* in-folio portant la date de 1481.

L'envahissement, on le voit, avait été des plus rapides. En moins de quinze années, chaque ville importante avait suivi le mouvement et s'était prêtée à l'établissement d'ateliers de typographie. Si l'on en croit certaine pièce controuvée, Charles VII aurait, dès le 3 octobre 1458, envoyé à Mayence un de ses meilleurs graveurs en médailles de la Monnaie de Tours, pour étudier le procédé dont on disait merveilles :

« Le 3 octobre 1458, le roy, ayant sçeu que messire Guthenberg demourant à Mayense, au pays d'Allemaigne, homme adextre en tailles et de caractères de poinçons, avoit mis en lumière l'invention d'imprimer par poinçons et caractères, curieux de tel trésor, le roy avoit mandé aux generaux de ses monnoyes luy nommer personnes bien entendues à ladicte taille, et pour

ce envoyer audict lieu secrètement soy informer de ladicte forme et invention, concevoir et apprendre l'art d'icelles. A quoy fut satisfait audict seigneur roy, et

barbarum ac ſerum legibus ad cultiorē uitæ uſum
traductū in formā prouinciæ redegit.

.FINIS.

Hiſtorias ueteres peregrinaq; geſta reuoluo
Iuſtinus. lege me: ſum trogus ipſe breuis.
Me gallus ueneta Ienſon Nicolaus in urbe
Formauit: Mauro principe Chriſtophoro.

IVSTINI HISTORICI CLARISSIMI IN
TROGI POMPEII HISTORIAS LIBER
XLIIII. FELICITER EXPLICIT.

.M.CCCC.LXX.

Fig. 9. — Signature de Nicolas Jenson sur un livre de Justin imprimé en 1470, à Venise.
Ce sont ces caractères qui ont prévalu jusqu'à présent.

par Nicolas Jenson fut entrepris, tant ledit voyage que semblablement de parvenir à l'intelligence dudit art et exécution d'iceluy audit royaume dont premier a fait

devoir dudit art d'impression audit royaume de France. »
(Bibliothèque de l'Arsenal, Hf. 467, p. 410-11.)

Nicolas Jenson, à son retour, aurait trouvé tiède mine chez Louis XI, qui n'était pas absolument le continuateur des œuvres de son père. Il faut bien croire que cette froideur alla même assez loin, car Jenson prit le sage parti de se retirer à l'étranger, où son industrie trouverait mieux à s'exercer. Dix ans après la mission dont nous venons de parler, nous le voyons établi à Venise; son art de graveur de lettres, uni à celui d'imprimeur, enfante des chefs-d'œuvre. Sa *Préparation évangélique* d'Eusèbe, traduite par G. Trapezuntius et le *Trogue Pompée* de Justin, furent composés en 1470 avec des caractères si merveilleux et si clairs, que depuis ce temps les meilleurs typographes ont imité sa fonte. Malgré la réussite, il ne s'en tint point à ces lettres; il en fit aussi de gothiques, dont il imprima de préférence les ouvrages de piété.

En dépit des tentatives de Jenson au nom du roi de France — si tant est que ces tentatives aient eu lieu dans le sens que nous indiquions plus haut — l'invention n'avait point su s'imposer à la toute-puissante Université parisienne. En général et pour toutes les innovations à introduire dans le docte corps, il fallait batailler, lutter sans grandes chances de succès, sauf dans le cas où l'on avait une intelligence dans la place. Nous avons vu Jean Fust obligé de reprendre prestement la route d'Allemagne, fort en voie de se faire taxer de sorcellerie, ce qui n'était point une mince histoire. Pour d'autres, le cas de vente de livres non autorisés avait eu les plus tristes conséquences, sans que le Parlement

ait eu à intervenir en quoi que ce fût dans l'instance.

Aussi, dix années s'étaient-elles écoulées depuis le voyage de Jenson, et douze ou quatorze depuis les premières manifestations de la typographie à Mayence, sans qu'on eût admis à la Sorbonne la diabolique trouvaille. Chose plus extraordinaire encore, un imprimeur de Cologne avait publié vers 1466 un petit in-folio gothique en longues lignes, à 31 à la page, qui était un ouvrage écrit en français. Les *Histoires de Troyes* de Raoul Le Fèvre, ancien chapelain des ducs de Bourgogne, trouvèrent d'abord en Allemagne un éditeur, et bientôt après un autre en Angleterre, avant qu'une seule presse fût définitivement installée à Paris.

Comme nous l'avons dit à propos de Pierre Schoiffher, les étudiants allemands venaient en nombre à l'Université, où ils suivaient les cours, et parfois même se fixaient plus tard en qualité de maîtres. Il se trouva qu'en 1458 un ancien élève de celle de Leipzig nommé Jean Heinlin, natif de Stein, dans le diocèse de Spire, entra en qualité de régent au collège de Bourgogne, d'où il passa à la Sorbonne, l'année même des bouleversements de Mayence, en 1462. Avec la manie de latiniser les noms, si commune en ce temps, on le nommait *Lapidanus*, à cause du nom de son pays qui signifie *pierre* en allemand. Heinlin avait rencontré à Paris un Savoisien, Guillaume Fichet, né en 1433 à Petit-Bornand, qui était devenu associé de Sorbonne vers 1461, et enfin recteur[1], comme lui-

1. Ces renseignements sont tirés en partie du livre de M. Philippe, *Origine de l'imprimerie à Paris, d'après des documents inédits*. Paris, Charavay frères, 1885, in-4°.

même le devint en 1468. Ces deux hommes, liés de grande amitié et mus de cet instinct particulier aux gens d'études élevées, devinèrent de suite quel secours énorme l'imprimerie allait donner à leurs travaux. De plus, ils déploraient de voir par toute la France, notamment en Touraine, les colporteurs allemands promener leur marchandise en ballots, sous le couvert d'autre commerce, d'où pouvaient résulter les inconvénients les plus graves. L'idée leur vint durant leurs fonctions de recteur de prévenir la fraude en créant eux-mêmes un atelier de typographie; mais s'ils en délibérèrent, ce fut en secret vraisemblablement, car les registres de la Sorbonne sont muets sur leur entreprise.

Il est à croire que si Fichet eut l'idée, Heinlin dut la mettre à exécution, à cause de ses rapports d'origine avec l'Allemagne. Comme le pense M. Philippe, ce dernier avait été à Bâle autrefois; ce fut, selon toute probabilité, dans cette ville qu'il s'adressa pour obtenir les ouvriers nécessaires. On était en 1468, et depuis six ans les praticiens s'étaient dispersés et avaient fui Mayence. En tout cas, c'est de Bâle que partirent Ulrich Gering, Michel Freyburger et Martin Krantz, imprimeurs recommandés aux deux sorbonnistes, et qui arrivèrent bientôt à Paris.

De ces trois hommes, qui les premiers établirent un atelier de ce côté du Rhin, Ulrich Gering était un étudiant à la fois et un typographe, ce qui se menait très bien de front à l'époque; de même Freyburger, originaire de Colmar. Pour Krantz, il devait être un fondeur de caractères et le seul véritable ouvrier des trois compagnons.

Nous avons souvent regretté à propos de ces hommes, comme à propos de Gutenberg, Fust et Shoiffher, que nul portrait véritablement authentique ne nous eût transmis leurs traits. En ce qui regarde le premier, tout le monde croit le connaître et se rappeler le bonnet de fourrures, le pantalon collant de la médiocre statue de Mayence. Au fond il n'y a aucun portrait de Gutenberg, car on n'en voit point de caractérisé ni de sincère. Pour Ulrich Gering, M. Philippe, dans son *Histoire de l'origine de l'Imprimerie à Paris*, publie une figure grotesquement affublée de la fraise du XVIe siècle, d'après un tableau conservé à Lucerne. Je n'insiste pas, M. Philippe ne tient point beaucoup non plus à cette misère; mais il eût été bon pourtant de découvrir une image possible : nous avouons l'avoir en vain cherchée.

L'atelier des trois Allemands fut installé dans les bâtiments de Sorbonne, *in ædibus sorbonnicis*, en 1469. Là ils se mirent au travail tout aussitôt, attendu qu'alors l'établissement d'une imprimerie comportait simplement une salle un peu claire, une table, un pressoir et des formes. Krantz devait sans doute frapper les caractères que messieurs de Sorbonne choisiraient, car il y avait alors deux sortes de lettres, les gothiques allemandes et les romaines, dont on usait dans les officines. On s'en tint aux romaines, plus arrondies, plus claires, et aussitôt les matrices obtenues, les caractères fondus, on se mit à la besogne avec ardeur.

Les tendances de Guillaume Fichet et de Jean Heinlin n'étaient point tournées vers la théologie transcendante, mais plutôt du côté de la littérature des an-

ciens et les œuvres de rhétorique contemporaine. Et puis, il faut bien le dire, car les hommes ne sont point parfaits, Fichet comptait bien faire servir à ses propres besoins les presses autorisées. Nous le verrons publier en 1471 un traité de *Rhétorique* in-4°; mais, en attendant, il surveillait les travaux confiés à ses artistes. On commença par un gros livre de *Lettres* de Gasparin de Bergame, que l'on composa en in-4°, avec les caractères romains dont la forme avait été acceptée. A la fin de l'ouvrage, dont l'impression coûta un certain temps, peut-être bien une année, les trois praticiens avaient placé un quatrain en distiques latins, dont le sens est tout à la fois une constatation d'identité et une promesse d'avenir :

Primos ecce libros quos hæc industria finxit
  Francorum in terris ædibus atque tuis;
Michael, Udalricus, Martinusque magister
  Hos impresserunt, ac facient alios.

Si l'on cherche la part de chacun de ces trois hommes dans la confection du livre, il est permis de supposer que la partie intellectuelle, la composition et la correction appartenaient à Michel Freyburger et à Ulrich Gering; que la tâche tout aussi lourde de la fonte, de la répartition dans les formes, de la presse incombait à Krantz. Cet essai, pour satisfaisant qu'il parût, était loin de la perfection. Les premiers typographes parisiens avaient multiplié les abréviations et les contractions irrégulières. Il s'ensuivait des difficultés énormes et des fautes inévitables. De plus, ou bien leur poinçon n'était pas unique, ou bien la matrice en plomb se

Gaſparini pergamenſis clariſſimi orato-
ris, epiſtolarꝝ liber foeliciter incipit;

GAudeo plurimum ac lætor in
ea te ſententia eſſe: ut nihil a
me fieri ſine cauſa puteſ. Ego
enĩ etſi multorꝝ uerebar ſuſpi
tioneſ, ꝙ a me ſemproniũ antiquũ fami-
liarẽ meũ reiiciebã: tamẽ cũ ad incredibi-
lẽ animi tui ſapiẽtiã iudiciũ meũ referre-
bã: nihil erat q̃re id a te improbari pu-
tarem. Nam cum & meoſ noſſeſ moreſ: &
illius naturã ñ ignorares: ñ dubitabã qd
de hoc facto meo iudicaturus eſſes. Non
igit̃ haſ ad te ſcribo lrãſ, quo nouam tibi
de rebuſ a me geſtiſ opinionem faciã: ſed
ut ſi quando aliter homĩeſ noſtroſ de me
ſẽtire intelliges: tu q probe cauſam meã
noſti, defenſionẽ meã ſuſcipiaſ. Hæc ſi fe-
ceris: nihil eſt quo ulterius officium tu-
um requiram. Vale;

Fig. 10. — *Lettres* de Gasparin de Bergame.
Titre et page initiale du premier livre imprimé à Paris, en 1470.

déformait, car les caractères diffèrent souvent. A côté

de ces quelques critiques, il faut les louer d'avoir, avant tous autres, employé les *a-e* et les *o-e* qu'on écrivait uniformément *e* dans les manuscrits, d'où des erreurs sans nombre. Leur ponctuation est la virgule, le point et virgule, et le point.

Guillaume Fichet et Jean Heinlin étaient devenus

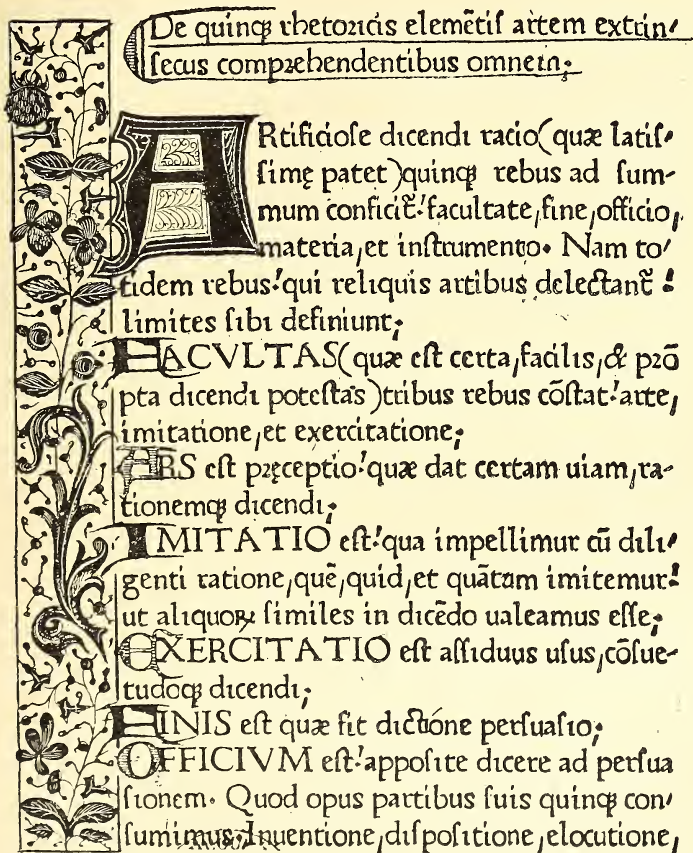
Foelix Epſtaꝝ Gaſparini finis.

Vt ſol lumen· ſic doctrinam fundiſ in orbem
Muſarum nutrix, regia pariſiuſ;
Hinc prope diuinam, tu quã germania nouit
Artem ſcribendi· ſuſcipe promerita;
Primos ecce libroſ· quos hæc induſtria finxit
Francorum in terriſ· ædibuſ atqꝫ tuiſ;
Michael Vdalricuſ, Martinuſqꝫ magiſtri
Hoſ impreſſerunt· ac facient alioſ;

Fig. 11. — Signature en distiques sur les *Lettres* de Gasparin de Bergame, premier livre imprimé à Paris, à l'atelier de la Sorbonne.

de modestes bibliothécaires de la Sorbonne, et ce nouvel emploi devait leur faciliter la surveillance. L'atelier aussi bien ne resta point inactif. Il publiait presque coup sur coup l'*Orthographe* de Gasparin de Bergame, les *Lettres* de Phalaris, deux livres d'Æneas Sylvius, la *Conjuration de Catilina* de Salluste, des *Epitome de Tite-Live* par Florus, et enfin la *Rhétorique* de Guillaume Fichet, qui, si l'on en croit

une lettre adressée à Bessarion, aurait été achevée en 1471. Vinrent ensuite les *Lettres* de Bessarion, l'*Élé-*



De quinq; rhetoricis elemētis artem extrin-
ſecus comprehendentibus omnem.

ARtificioſe dicendi racio (quæ latiſ-
ſime patet) quinq; rebus ad ſum-
mum conficitur: facultate, fine, officio,
materia, et inſtrumento. Nam to-
tidem rebus: qui reliquis artibus delectantur:
limites ſibi definiunt.
FACVLTAS (quæ eſt certa, facilis, & prō
pta dicendi poteſtas) tribus rebus cōſtat: arte,
imitatione, et exercitatione.
ARS eſt præceptio: quæ dat certam uiam, ra-
tionemq; dicendi.
IMITATIO eſt: qua impellimur cū dili-
genti ratione, quē, quid, et quātum imitemur:
ut aliquorum ſimiles in dicēdo ualeamus eſſe.
EXERCITATIO eſt aſſiduus uſus, cōſue-
tudoq; dicendi.
FINIS eſt quæ fit dictione perſuaſio.
OFFICIUM eſt: apposite dicere ad perſua
ſionem. Quod opus partibus ſuis quinq; con-
ſumimus: Inuentione, diſpoſitione, elocutione,

Fig. 12. — *Rhétorique* de Fichet imprimée à Paris, en 1471.
Les ornements de la marge sont manuscrits.

gance latine de Valla, le premier livre in-folio sorti des presses de Sorbonne; le *Speculum* de Rodrigue de

Arevalo; les *Tusculanes*, le *De officiis* de Cicéron; les *Comédies* de Térence, trois nouveaux in-folio; plus un *De officiis* de saint Ambroise, le *Sophologium* de Magnus, sans compter d'autres, soit treize volumes en 1470-71 et dix-sept en 1472.

A la fin de 1472, l'atelier se disloque un peu. Guillaume Fichet avait dû partir pour Rome, et Jean Heinlin était allé prêcher en Allemagne. Les trois praticiens avaient suffisamment imposé leurs œuvres pour qu'on les prît au sérieux. D'ailleurs, ils avaient, dès le principe, répandu chez les grands des exemplaires de leurs livres à titre gracieux; les seigneurs, habitués à payer fort cher les manuscrits, ne furent point sans noter la différence. Les associés résolurent donc de quitter la Sorbonne et de s'établir chez eux, leurs protecteurs n'étant plus là pour les soutenir en cas de mécompte, et, si l'on en juge par l'abandon qu'ils firent de leurs presses et de leurs caractères, ils n'avaient point été sans ennuis de ce côté.

Leur plus ancien livre daté, le *Manipulus curatorum* de Montrocher, fut aussi le premier qu'ils imprimèrent dans leur nouvelle demeure, à l'enseigne du *Soleil d'or*, dans la rue Saint-Jacques. Ils restèrent là très unis jusqu'en l'année 1477, où Gering signa seul *au Soleil d'or*. Puis il reprit des associés, Georges Mainyal, en 1480, et Berthold Rembold, en 1494, qui habita avec lui dans la rue de la Sorbonne, où il était venu s'établir en quittant la rue Saint-Jacques. Ulrich Gering mourut le 23 août 1510, après un demi-siècle de travaux.

Le mouvement indiqué par la Sorbonne avait été

promptement suivi; les ouvriers allemands ouvrirent leurs ateliers un peu partout en France, puis les nôtres s'en mêlèrent. A Lyon, dès 1472, ce sont les Français qui tiennent ; à Angers, de même ; à Caen, à Metz, à Troyes, à Besançon, à Salins, également. Mais dans le midi on trouve Henri Mayer à Toulouse, Jean Numeister à Albi ; on rencontre, dans l'est, Metlinger à Dijon; et un Bâlois, Michel Wensler, à Mâcon, sans compter les autres, entre 1470 et 1480.

Nous voici arrivés à une époque où les efforts grandissent; les libraires de Lyon emploient les lettres ornées, par où sont revenues les gravures dans le Livre. Depuis les xylographes l'illustration était dédaignée, parce que les moyens manquaient de mettre, de ci de là, des planches dans une forme. Pourtant Schoiffher employait des initiales en bois assez semblables à des vignettes. Disons, en passant, que Jean Fust était mort et que Pierre Schoiffher continuait à publier sans relâche.

Si l'on cherchait dans l'histoire du Livre l'époque précise à laquelle l'illustration apparut, peut-être faudrait-il encore remonter à Albert Pfister, imprimeur à Bamberg, qui donna en 1461 une édition des fables d'Ulrich Bohner avec cent une figures. C'est là, à proprement dire, le passage inconscient du xylographe à la typographie, une sorte de transformation d'éléments anciens en choses nouvelles, sans autre importance. L'art n'est pour rien dans cette adaptation.

Jusqu'à ce temps, l'Allemagne n'avait pas, dans son école de peintres ou de miniaturistes, des hommes capables de donner à l'ornement une impulsion per-

sonnelle. Déjà, dans les éditions allemandes des xylographes, l'influence des Van Eyck, pour être traduite en tudesque, n'en était pas moins très sensible, et les Flandres avaient conservé sur ce point toute leur suprématie. Au contraire, les imprimeurs allemands, qui allaient chercher fortune en Italie tombaient dans un milieu admirablement préparé à les recevoir et à leur communiquer ses tendances. Il semble, jusqu'à nouvel ordre, que le premier livre imprimé avec date certaine et figures en relief tirées dans le texte est l'ouvrage d'un Allemand établi à Rome, Ulrich Hahn, en 1467.

Si l'on en croit certaine histoire sans indications de sources, insérée dans l'*Annuaire du bibliophile* (1862, p. 213), Ulrich Hahn aurait installé des presses à Vienne, capitale de l'empire, vers 1462. Les hasards de son métier lui ayant fait éditer un pamphlet contre le bourgmestre de la ville, celui-ci souleva ses administrés et durant l'émeute les outils de l'insulteur furent jetés à tous les vents. Dans ces circonstances malheureuses, le fameux Torquemada attira le proscrit à Rome où il lui confia l'impression de ses propres œuvres, les *Meditationes*, qu'il voulait orner de figures. Ulrich Hahn était lui-même graveur ainsi que la plupart de ses confrères d'alors, c'est-à-dire qu'un dessin une fois donné sur le buis, il se faisait fort de le tailler en relief, pour s'en servir en l'intercalant dans le texte, ainsi qu'une lettre plus grosse. Passavant rapporte je ne sais quelle légende d'après laquelle les planches des *Meditationes* auraient été prises sur les compositions de Fra Angelico, mort en 1455. Il est aujourd'hui

impossible d'en juger, tant l'artiste allemand a su conserver la touche rude et gauche de son pays en travaillant le bois. Quoi qu'il en soit, le livre, achevé d'imprimer le jour de la Saint-Sylvestre 1467, est jus-

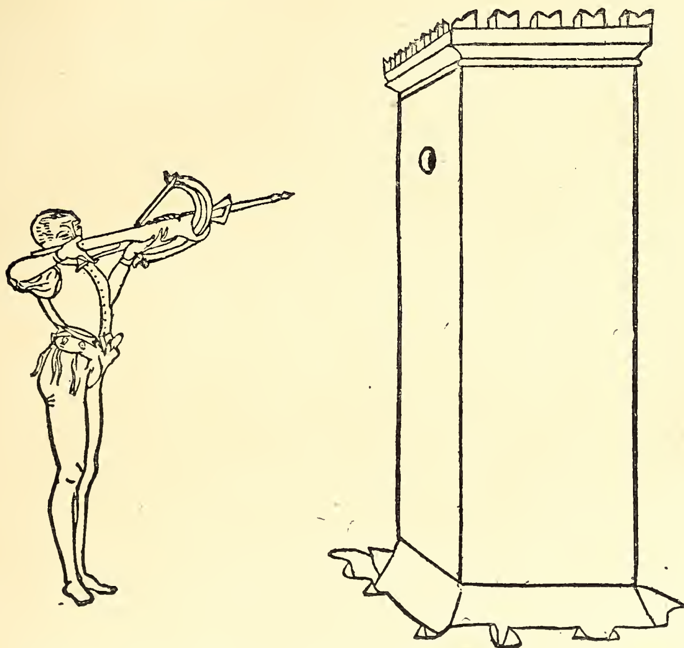


Fig. 13. — Planche de Matteo Pasti pour l'*Art militaire* de Valturius. Vérone, 1472.

qu'à nouvel ordre le plus ancien ouvrage à gravures connu, et il n'en reste guère que trois exemplaires, à Vienne, à Nuremberg et chez lord Spencer; il est composé en gothique, in-folio.

A Vérone, l'illustration allait trouver un artiste véritable, Matteo Pasti, pour donner les dessins d'un

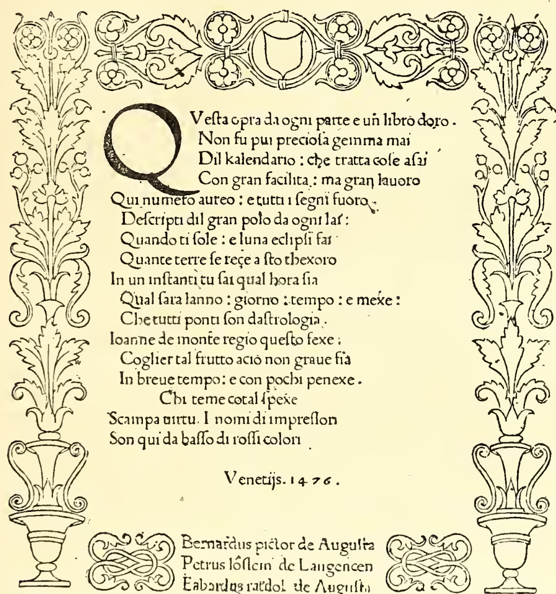
volume sur l'*Art militaire* de Valturius, imprimé aux frais de Jean de Vérone avec des caractères romains en in-folio, et dédié à Sigismond Pandolfi.

Les quatre-vingt-deux figures sur bois inventées par Pasti sont de simples profils en silhouette assez habilement campés et dont nous reproduisons ici l'un des principaux, un archer tirant sur un but. Publié en 1472, le livre de Valturius suivait donc d'assez près les *Meditationes;* mais la gravure laisse deviner déjà le procédé italien qui consistera bientôt à tracer un trait, sans ombrer, au contraire de ce que faisaient les Néerlandais ou les Allemands. Une chose à remarquer aussi, c'est la pureté du dessin à défaut de l'habileté des tailles; on sent dans ces figures l'art italien à son apogée, en dépit de la traduction un peu grossière du graveur en bois.

A Venise, les découvertes allemandes avaient porté leurs fruits. Sur la fin du xv[e] siècle, cinquante années après l'invention de la typographie, c'est par centaines que l'on comptera les ateliers et les boutiques de libraires. Ce fut dans cette ville que, pour la première fois, on mit à un livre un titre, avec frontispice, portant désignation du contenu, du lieu, de la date et du nom des imprimeurs. Nous donnons ici ce titre orné, placé en tête d'un *Calendario* de Jean de Monteregio, imprimé chez Pictor, Loslein et Ratdolt en 1476, in-folio.

L'Allemand Erhard Ratdolt était vraisemblablement le promoteur de ces innovations. Il allait bientôt publier le premier traité de géométrie à figures, les *Élémentaires* d'Euclide (1482, in-folio). Il donnera la même année le *Poeticon Astronomicon* d'Hyginus, précédem-

ment imprimé à Ferrare, où il répandra les illustrations sur bois, d'un dessin excellent, mais d'une gravure pénible et relativement maladroite. Toutefois l'art du Livre ne pouvait rester médiocre dans cette ville où



QVesta opra da ogni parte e un libro doro.
Non fu pui preciosa gemma mai
Dil kalendario : che tratta cose asai
Con gran facilita : ma gran lauoro
Qui numero aureo : e tutti i segni fuoro.
Descripti dil gran polo da ogni lai :
Quando ti sole : e luna eclipsi fai
Quante terre se reçe a sto thexoro
In un instanti tu sai qual hora sia
Qual sara lanno : giorno : tempo : e mexe :
Che tutti ponti son dastrologia.
Ioanne de monte regio questo fexe :
Coglier tal frutto acio non graue sia
In breue tempo : e con pochi penexe.
Chi teme cotal spexe
Scampa uirtu. I nomi di impression
Son qui da basso di rossi colori

Venetijs. 1476.

Bernardus pictor de Augusta
Petrus löslein de Langencen
Erhardus ratdolt de Augusta

Fig. 14. — Frontispice du *Calendario*, premier titre orné connu, imprimé en 1476 à Venise.

les artistes entassaient les merveilles. Nicolas Jenson, le Français émigré dont nous avons parlé déjà, y avait créé, d'après les manuscrits italiens, cette romaine dont le type primitif devait venir jusqu'à nous, à peu près sans retouches. En 1481, à sa mort, son matériel avait passé aux mains d'André d'Asola dit André Torresani, qui ne laissa point tomber les bonnes traditions du

maître, et qui donna avant tous autres un livre portant signatures, réclames et chiffres de folios (*Lettres* de saint Jérôme, en 1488). Torresani était le beau-père d'Alde Manuce, qui allait illustrer à jamais la profession d'imprimeur à Venise et conduire son art au plus haut.

Mais si la décoration par des planches en relief trouvait en Italie un accueil favorable, et surtout une réunion d'artistes capables de la mener à bien, il y avait, au même temps, d'autres tentatives dans un ordre de conceptions différent. La découverte de Maso Finiguerra avait donné à l'art un nouveau procédé de reproduction, et les presses d'imprimerie devaient contribuer à rendre possible et pratique le tirage des planches en creux. Notre but n'est point de traiter à nouveau cette question, depuis les ouvrages si lumineux et si complets de MM. H. Delaborde et Georges Duplessis sur la gravure; toutefois, il est bon d'entrer ici dans quelques détails techniques pour faire bien comprendre ce qui va suivre.

Dans la figure en relief, comme dans le caractère d'imprimerie, c'est une saillie du bois ou du métal qui, encrée et passée sous une presse, laisse sur le papier son trait en noir. Il arrive donc tout naturellement que l'intercalation d'une gravure de ce genre dans la composition typographique se fait sans peine et se tire avec le corps même de l'impression. Au contraire, la gravure en taille-douce est obtenue en creux dans une planche de cuivre, c'est-à-dire qu'un instrument appelé burin y trace des sillons, dans lesquels on introduit de l'encre grasse. Ces tailles seules sont noircies et le plat de la planche est nettoyé pour éviter les bavures. Il faut donc



Fig. 15. — Vignette en creux, gravée par Baccio Baldini pour *El monte Santo di Dio*, en 1477.

rendre la feuille de papier, destinée au tirage, assez

malléable pour qu'elle fasse chiffon, et qu'au coup de presse elle aille pour ainsi dire chercher l'encre des sillons, et la garde. Il est, partant, impossible de tirer un texte à caractères en relief *en même temps* qu'une gravure en creux.

Cependant ce genre de reproduction qui, au contraire du bois, laissait place aux demi-teintes et aux dégradations, séduisit de bonne heure les ouvriers du Livre. Il leur sembla possible de concilier les deux tirages par des passages successifs d'une même feuille de papier sous la presse, pour y recevoir d'abord l'empreinte des caractères du texte, ensuite pour chercher l'encre déposée dans les tailles du cuivre. La première manifestation de ce nouveau moyen d'illustration eut lieu à Florence, patrie de la gravure en creux, chez Nicolo di Lorenzo, en 1477, pour l'ouvrage d'Antonio Bettini da Siena intitulé *El Monte Santo di Dio.* Ici les artistes n'étaient point les premiers venus. Si l'on se range à l'opinion commune, Baccio Baldini aurait emprunté à Sandro Botticelli le sujet de ses planches. Toutefois la gravure italienne cherche sa voie avec Pollajuolo, Botticelli et Baldini; elle n'est plus déjà un simple travail de nielleur, mais elle n'a point rencontré encore sa formule parfaite, ni dans son travail ni dans son tirage. Les illustrations du *Monte Santo* en sont la preuve, comme sont aussi celles du *Dante* par Baldini, pour le même Nicolo di Lorenzo, en 1481, dont nous reproduisons ici les Avares[1].

1. Bartsch, *peintre-graveur,* XIII, p. 179 (n° 43).

A cette époque les estampes au burin sont tirées avec une encre pâlie, dont la composition ne ressemble en rien à celle de la belle encre noire ni de Schoiffher, ni même des imprimeurs italiens. Et puis, dans la plupart des cas, les épreuves en sont obtenues au frotton, comme les anciens xylographes, procédé éminemment défectueux. La frappe n'était point encore couramment



Fig. 16. — Vignette en creux, gravée par Baccio Baldini pour le *Dante* de Baldini, en 1481.

adaptée à ce travail plus délicat de la gravure en taille-douce, et les praticiens, qui n'appliquaient leurs planches qu'après le tirage du texte, préféraient ne point risquer de perdre leurs feuilles en se servant de presses mal appropriées.

Ce sont là, avec des tentatives insignifiantes faites par les Allemands vers 1479[1], les débuts du procédé en creux dans l'ornementation du livre. A dire le vrai,

1. *Breviarium ecclesie Herbipolensis*. Et. Dold, 1479, in-fol. Gravures en taille-douce.

cet essai ne prit point l'envolée qu'on eût pu attendre d'un mode de travail aussi commode. La gravure en relief, par son tirage, avait le pas; il n'était point nécessaire avec elle de manipuler plusieurs fois les feuilles employées à l'impression, de prendre des points de repère pour faire concorder les figures avec le texte; en un mot, la peine était moins grande. Un siècle allait se passer avant que la taille en creux détrônât complètement la vignette sur bois, et un siècle durant lequel celle-ci atteignit son apogée et montra ce que des artisans habiles peuvent faire des procédés même les moins souples en apparence.

Pour ne point quitter l'Italie, qui eut l'honneur de faire connaître au monde le livre historié, nous franchirons quelques années, pendant lesquelles Arnold Bucking donnera à Rome une *Cosmographie* avec planches en creux, tandis que dans les publications ordinaires apparaissent de toutes parts les classiques et les œuvres italiennes : Cicéron, Virgile, Tacite, Pline, Eusèbe, pour les anciens; pour les autres, Dante, Pétrarque, Boccace, etc. Parmi les éditions du Dante, il convient de citer celle de Pierre de Crémone, dit le Véronèse, datée du 18 novembre 1491, avec une gravure par chant, dont les premières sont empruntées à Botticelli et peut-être directement dessinées par lui sur le bois. Passavant croyait les figures taillées en relief dans le métal; mais ce sont là subtilités dont nous n'avons que faire ici. Dans certaines planches, il y a une signature, un b. gothique dont la signification laisse le champ libre aux suppositions et surtout aux erreurs.

Ainsi que nous le verrons plus tard à propos des vi-

gnettes allemandes de la même époque, la caractéristique des gravures italiennes sur bois, c'est la sobriété, l'absence complète de travaux inutiles et la grande simplicité de la figure humaine. Cette manière bien spéciale se retrouve dans la fameuse édition de l'*Hyp-*



Fig. 17. — Planche de l'*Hypnerotomachia Poliphili* imprimée chez Alde Manuce, en 1499.

nerotomachia Poliphili, de François Colonna, imprimée en 1499 par Alde Manuce, qui a été reproduite un peu partout en ces dernières années[1] et copiée même par un Français soixante ans après sa publication, chose assez rare en librairie.

1. Consulter à ce sujet H. Delaborde : *la Gravure en Italie avant Marc-Antoine*. Paris, lib. de l'Art, 1884.

Les illustrateurs italiens, qu'ils opérassent simplement sur bois ou qu'ils ménageassent leurs reliefs dans le métal, comme le veulent certains auteurs, mettaient adroitement les figures en vue, par l'opposition d'un travail rudimentaire dans les personnages, avec les terrains plus accentués et souvent pointillés qui faisaient un fond sombre. C'est aussi le procédé ordinaire de leurs ornements, dont les plus intéressants servent de bordure aux planches d'une édition du Dante, chez Bonino de Bonini, à Brescia, en 1487, et dont nous reproduisons un spécimen ici.

De l'Italie alors devenue maîtresse, si nous remontons en Allemagne aux environs de l'année 1470, nous trouvons à Augsbourg une école de « formschneiders » dont les ateliers très fermés ne laissent aucune prise aux libraires. Ces artisans peu avisés allèrent même plus loin. Apparemment furieux de voir l'imprimerie si répandue qu'il devenait difficile de faire passer pour dessins leurs méchants bois taillés, ils se réunirent en corps pour interdire aux nommés Gunther Zainer et Schlosser de mettre des figures dans leurs volumes. Il faut croire néanmoins à une entente ultérieure, car Zainer imprimait en 1477 le *Livre des échecs*, de Jacques de Cessoles, avec des vignettes, sans compter d'ailleurs qu'il était un des rares praticiens allemands qui se servissent de lettres italiennes, au lieu du gothique de Pierre Schoiffher.

A Cologne, Arnold Ther Hoernen faisait paraître en 1474 un ouvrage intitulé *Fasciculus temporum*, avec de petites histoires gravées en bois. Une *Bible*, sans date, renfermait des illustrations plus intéres-



Fig. 18 — Planche du *Dante* de Bonino de Bonini, à Brescia, en 1487.

santes. Quant à la célèbre danse des morts publiée vers

1485 sous le titre de *Todtentantz*, elle contient quarante et une planches en relief des plus ordinaires et des moins personnelles. C'est aussi le cas de la *Chronique de Cologne*, datée de 1499, dont les figures, pour être moins germaniques, moins contournées, ne valent point à beaucoup près celles des livres de Nüremberg, plus allemandes, mais plus artistiques.

A Nüremberg, Antoine Koburger, appelé par Josse Bade, le prince des libraires, dirige un immense établissement occupant alors plus de cent ouvriers, sans compter des ateliers moindres à Bâle et à Lyon. Koburger est un habile et un heureux. Il a d'abord lancé une Bible assez médiocrement illustrée avec les bois de celle de Cologne; mais il a par devers lui mieux à faire que de copier les autres. Michel Wolgemuth, né à Nüremberg en 1434, était alors dans toute la force du talent; à son école venait étudier le jeune Albert Dürer, et comme son métier était aussi bien de dessiner sur bois que de graver sur cuivre ou de peindre sur panneaux, Koburger s'aboucha avec lui et lui commanda les illustrations d'un livre.

L'œuvre projetée était le *Schatzbehalter (Écrin et Trésor du salut)*, sorte de compilation ascétique sans intérêt et sans ordre. Michel Wolgemuth se mit au travail, et, grâce à l'habileté des graveurs, dont l'un pourrait bien être Wilhelm Pleydenwurff, Koburger dut mettre l'ouvrage en vente dans le courant de 1491, en 352 folios à deux colonnes.

Sans être la perfection, les dessins de Wolgemuth, très allemands, très heurtés, laissent entrevoir la vigueur et

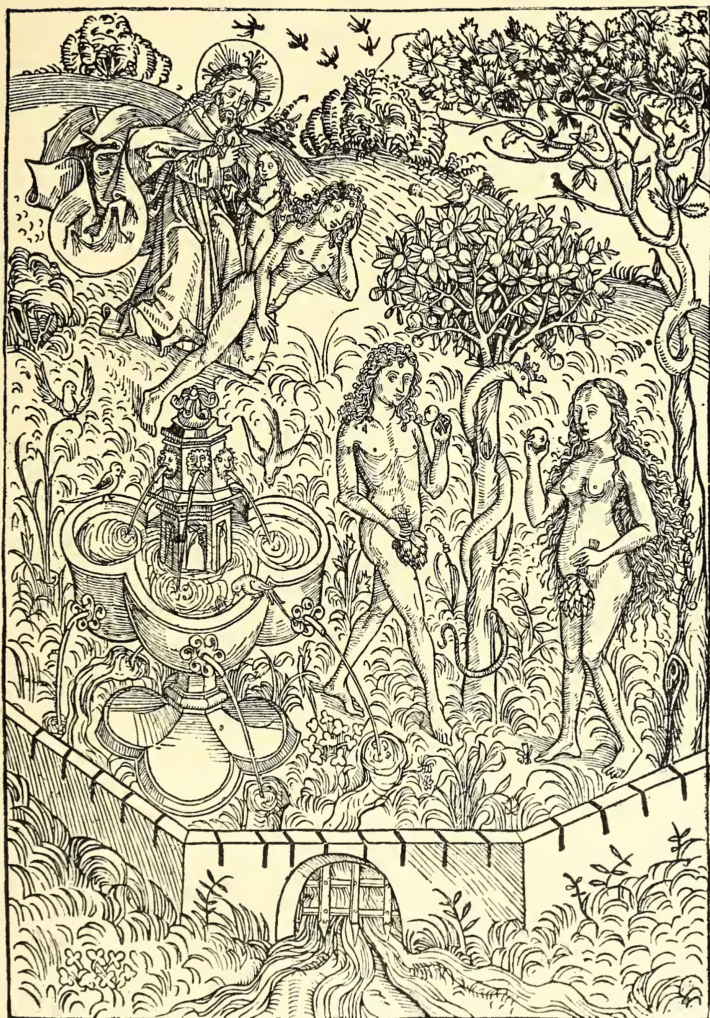


Fig. 19. — La *Création de la Femme*, planche du *Schatzbehalter*, gravée d'après Michel Wolgemuth.

le mérite de la future école de Nüremberg. Déjà la figure n'est plus un simple trait à la manière des xylographes, mais une combinaison de tailles entrelacées destinées à imiter les teintes. Telles sont la *Création de la femme* et la *Fille de Jephté,* reproduites dans ce chapitre. Que si nous cherchions l'harmonie entre la gravure et le texte dans cette œuvre bizarre, nous trouverions la grâce, la gaieté mises de côté, mais en revanche on ne sait quoi de franc et de brutal qui intéresse et qui permet d'apprécier à leur valeur les praticiens nurembergeois et l'imprimeur Koburger.

En fait, les artistes allemands sont plus eux-mêmes, chacun pris à part, que n'étaient les illustrateurs italiens condamnés aux banalités hiératiques et à certain idéalisme de commande dans lequel l'art de l'Italie entrait peu à peu. Les peintres germains, naturalistes et croyants, bâtissaient leurs héros à l'image de la robuste nature qu'ils avaient sous les yeux. C'est dans cette gamme rude et peu policée que Michel Wolgemuth avait décoré le *Schatzbehalter;* il composa de même les bois pour la *Chronique de Nüremberg* du docteur Hartmann Schedel, imprimée en 1493 chez Koburger.

Avec Dürer, sur l'extrême fin du xve siècle, le livre n'est plus qu'un prétexte à gravures. Thausing [1] rapporte que le grand artiste éprouva le besoin de dessiner une *Apocalypse* à Rome, de même que Luther y prémédita sa révolution religieuse, à la vue des splendeurs mondaines de la cour pontificale. L'*Apocalypse,* publiée depuis, en 1511, en latin avec caractères gothiques, était alors un album de quinze grandes figures sur bois. *Les*

1. Thausing, *Albert Dürer.* Traduct. Gruyer, p. 188.



Fig. 20. — *La Fille de Jephté,* planche tirée du *Schatzbehalter,* gravée d'après Michel Wolgemuth.

quatre cavaliers sont la meilleure de ces planches et la plus hardie; mais nous ne voyons point dans cette fantaisie grossière, dans ces haridelles courant mal, la charge fantastique et grandiose dont l'artiste voulait donner idée. On peut le dire : le génie de Dürer s'accommodait peu des vignettes, si grandes fussent-elles,



Fig. 21. — Titre de l'*Apocalypse* d'Albert Dürer, imprimé en 1498. Première édition, sans texte.

et ne se pliait point facilement aux exigences d'un sujet de longue haleine. Le titre de son *Apocalypse* est dans son genre un curieux exemple du génie allemand; mais, en dépit de ses vigueurs, il ne plaît ni comme un en-tête italien ni surtout comme un frontispice français ou flamand [1].

1. Les autres ouvrages de Dürer publiés au xve siècle, la *Vie de la Vierge*, la *Passion*, étaient, eux aussi, des suites d'estampes, qui reçurent un texte au xvie siècle.

Par le reste de ses illustrations, Albert Dürer appartient au XVIe siècle; nous aurons motif de revenir sur ses travaux. Pour l'instant, il nous reste encore à parler d'un bien curieux ouvrage imprimé à Bâle par



Fig. 22. — Titre de l'*Apocalypse* d'Albert Dürer, imprimé en 1498. Première édition, sans texte.

Bergman de Olpe en 1497, et qui paraît avoir été la première conception joyeuse des artistes du XVe siècle, la *Navis stultifera* ou *Nef des fous* de Sébastien Brandt.

Cet ouvrage de l'école bâloise ne manquait ni d'originalité ni de crânerie. Au temps où il parut, son succès fut immense, grâce aux fourberies étranges des *fols*

Stultifera Nauis.



Narragonice pfectionis nunq̃
ſatis laudata Nauis: per Sebaſtianū Brant: vernaculo vulgariq; ſermone & rhythmo p cūctoꝝ mortalium fatuitatis ſemitas effugere cupiētiū directione/ ſpeculo /cōmodoq; & ſalute: proq; inertis ignauęq; ſtulticię ppetua infamia/ execratione/& confutatione /nup fabricata: Atq; iampridem per Iacobum Locher/cognomēto Philomuſum: Suęuū: in latinū traducta eloquiū: & per Sebaſtianū Brant: denuo ſeduloq; reuiſa: fœlici exorditur principio.

.1497.

Nihil ſine cauſa.

Io. de Olpe

Fig. 23. — Titre de la *Nef des Fous* de Sébastien Brandt, imprimée en 1497, à Bâle, par Bergman de Olpe.

à bonnets d'âne dont il était orné à chaque page. Hélas! les meilleures choses tombaient sous la satire de ces

fantoches, même le Livre, même l'amateur du Livre, si j'en juge par ces sarcasmes contre les publications inutiles que lance à toute volée le personnage ici reproduit :

« J'aï parmi les fols la première place... Je possède

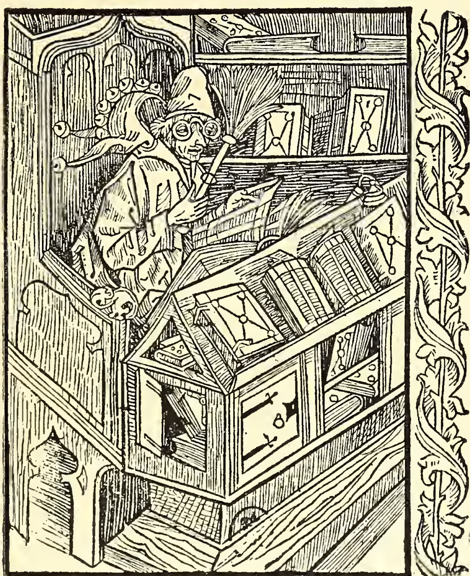


Fig. 24. — *Le Fou bibliomane*, gravure tirée de la *Nef des Fous*.

des monceaux de volumes que je n'ouvre que rarement; si je les lis, je les oublie et n'en suis pas plus sage. »

Brunet avait vu dans ces caricatures humoristiques plus d'art qu'il ne sied d'en vouloir chercher. Leur grande valeur tient autant de leur entrain et de leur brio que de tout autre mérite artistique. Il n'est pas

jusqu'à leur gravure même qui ne prête singulièrement au sujet par ses tailles d'épargne un peu disposées en texture capillaire. Le dessinateur n'était point un Holbein à coup sûr, mais il n'est plus l'artisan primitif des premières planches allemandes, et son lâché n'offre aucune déplaisance.

Nous avons déjà dit, à propos de la gravure au burin en Italie, la petite part de l'Allemagne aux essais d'illustration par ce moyen, et nous ne voulons pas voir dans le *Missale Herbipolense* imprimé en 1479, avec deux petites armoiries en taille-douce, une tentative réelle et sérieuse.

Les Flandres n'eurent point de grandes envolées au milieu de ce mouvement quasi européen. L'école bourguignonne, dont l'influence s'était étendue à tous les pays voisins, avait perdu de son autorité par suite des progrès réalisés à Mayence. Sans doute, les grands artistes flamands étaient toujours là, mais c'étaient des peintres honorés, et leur bonne volonté ne tombait pas jusqu'à rechercher les libraires non plus qu'à leur faire des offres de service. D'ailleurs, les premiers de ceux-ci, officiellement établis dans les Flandres, étaient deux Allemands, deux manières de charlatans, Jean de Westphalie et Jean Veldener de Cologne, qui s'installèrent à l'Université de Louvain en 1473, trois ans après les imprimeurs de Paris. Jean de Westphalie, qui avait pris comme marque son propre portrait, édita le *Fasciculus temporum*, livre dont le succès fut énorme au xve siècle.

A Harlem, en dépit des xylographes attribués à Laurent de Coster, l'illustration demeure en retard.

Vers 1485, on mit en vente dans cette ville une traduction hollandaise des *Malheurs de Troye* de Le Fèvre, ce livre français publié à Cologne avant que la France possédât le moindre atelier typographique. A Bruges, le libraire Colart Mansion enlumine les bois de ses *Métamorphoses* d'Ovide en 1484; la gravure toute simple lui paraissait trop éloignée des manuscrits, dont la mode n'était point encore passée. A Zwoll, l'éditeur Peter Van Os découpe les planches xylographiques de la Bible des pauvres; mais, à côté, le *maître à la navette*, Jean de Cologne, un artiste au meilleur sens du mot, devait orner de ses dessins certaines publications populaires. A Utrecht, c'est Veldener, qui, de Louvain, est venu établir un atelier. Il y publie une deuxième fois le *Fasciculus* en 1480. Il crée un genre d'encadrements de fleurs et de feuilles qui allait constituer bientôt le métier de graveurs en rameaux « rahmenschneiders ».

Anvers a attiré de Gouda Gérard de Leew, qui donne le roman de la *Belle Vienne*. Schiedam eut un graveur d'assez bonne guise, qui illustra une édition du *Chevalier délibéré* d'Olivier de la Marche en in-folio gothique. L'impression est postérieure à 1483, car on lit en signature :

Cet traittié fut parfait l'an mil
Quatre cens quatre vings et trois
Ainsi que sur la fin d'avril
Que l'yver est en son exil,
Et que l'esté fait ses explois.
Au bien soit pris en tous endrois
De ceulx à qui il est offert
Par celui qui *Tant a souffert*,
La Marche.

Le français, langue claire et harmonieuse, trouvait ainsi l'hospitalité au loin. Pour tant d'exemples de livres français publiés à l'étranger, nous ne citerons aucun ouvrage allemand imprimé en France. Chez nous, la production suffisait à peine aux universités et aux particuliers.

Répandue du Nord au Midi, la typographie avait, dès 1490, ses deux principaux centres : Paris et Lyon. Après la réussite des trois Allemands à la Sorbonne, on n'avait plus qu'à laisser faire les événements. En 1474, deux étudiants que Gering et Krantz avaient instruits, Pierre Cæsaris et Jean Stol, fondent le second établissement de Paris, *Au Soufflet vert,* et ils impriment des ouvrages classiques. C'est dix années plus tard que paraîtront Antoine Vérard, Simon Vostre, Pigouchet, dont le premier surtout allait donner à la librairie française une impulsion qu'elle n'a guère perdue depuis. Mais, avant eux, Pasquier-Bonhomme publiait les *Grandes chroniques* en 1476, trois volumes in-folio, le plus ancien en date des livres imprimés à Paris dans notre langue.

L'école française d'illustration était des plus florissantes à la fin du xvᵉ siècle, mais seulement pour la miniature et l'ornementation par le pinceau. Les charmantes figures des manuscrits avaient à cette heure une tendance flamande et naturaliste. Le plus célèbre des grands artistes du manuscrit, Jean Foucquet, ne pouvait renier l'origine de son talent ni l'influence de l'école des Van Eyck. Pourtant la touche demeurait bien personnelle ; il avait couru le monde et ne s'était point attardé aux choses d'art d'une seule ville, comme le fai-

saient souvent les primitifs des Flandres. Il avait parcouru l'Italie et il en transportait des motifs d'architecture dans les curieuses inventions des *Heures* d'Étienne Chevalier, aujourd'hui à Francfort en Allemagne, et dont la Bibliothèque nationale conserve un précieux fragment. A côté de ce maître incontesté, dont les œuvres sont heureusement connues, vécut un artiste plus modeste, qui vient d'être étudié dans un livre récent suivant ses mérites probables, Jean Perréal, dit Jean de Paris, peintre de Charles VIII, de Louis XII et d'Anne de Bretagne[1].

En joignant à ces deux maîtres Jean Bourdichon, pour servir de transition entre Foucquet et Perréal, Bourdichon, dessinateur en titre des rois, depuis Louis XI jusqu'à François Ier, on obtient un ensemble de forces vives déjà présentable. Sans doute, ces hommes ne pourront entrer en ligne ni avec l'école admirable des Flandres, ni avec les Allemands de Nüremberg ou les maîtres d'Italie; mais, pour modestes qu'on les répute, ils n'en font pas moins au jour le jour leur besogne, peignant des « histoyres », coloriant des armoiries, rendant aux rois leurs seigneurs tous les menus services de serviteurs dévoués et sans morgue, et préparant, suivant leurs moyens, le grand mouvement artistique français du XVIIe siècle. Que ces gens, laissant le pinceau pour le crayon, se soient mis à dessiner des figures en bois, le cas n'est pas niable. On sait

1. Bancel, *Jean Perréal*. M. Bancel a offert au Louvre un tableau qu'il attribue à Jean Perréal sur la foi de deux initiales I P qui sont vraisemblablement celles des deux personnages représentés dans le tableau, et non celles de l'artiste.

d'ailleurs que l'un d'entre eux suivait le roi Charles VIII aux armées d'Italie, et esquissa vraisemblablement les batailles de la campagne au fur et à mesure des événements. Or, dans les livres publiés à cette époque en France, il se rencontre des vignettes trop rapprochées des miniatures pour qu'on n'en puisse reconnaître le goût et la finesse françaises. Telle est, par exemple, l'illustration de la *Mer des Histoires,* imprimée par Le Rouge en 1488, où la souplesse du dessin se marie dans quelques pièces à la dextérité extraordinaire des graveurs. Quelques autres, néanmoins, laissent parfois à désirer; ils estropient les meilleures choses par leur trait inhabile et leur maladresse de main. N'étaient-ils point, ces tailleurs de bois, imprimeurs eux-mêmes, les Commin, les Guyot-Marchant, les Pierre Lecarron, les Jean Trepperel et autres? On serait tenté de voir dans certaines œuvres informes le travail hâtif et lestement conduit d'un artisan pressé par le tirage. Or comme on sait, d'autre côté, la part prise par les libraires à la confection des planches, notre supposition ne paraît point inadmissible en soi.

Il y avait une vingtaine d'années environ que l'imprimerie tenait à Paris, lorsque Philippe Pigouchet, typographe et graveur sur bois, se mit à exploiter son métier pour lui ou pour le compte des autres. Devenu libraire de l'Université, il avait transporté ses presses rue de la Harpe et avait pris comme marque la curieuse figure ci-contre. A ce moment précis, un véritable marchand, Simon Vostre, s'imagina de lancer des livres d'heures jusque-là dédaignés en France, et de les publier en luxe, avec figures, encadrements, grandes planches à

part, et généralement toutes les ressources de la typographie. Les essais faits à Venise et à Naples, entre 1473 et 1476, pouvaient autoriser l'entreprise; il s'entendit avec Philippe Pigouchet, et tous deux réunis purent



Fig. 25. — Marque de Philippe Pigouchet, imprimeur et graveur en bois français du xve siècle.

mettre en vente, le 17 avril 1488, les *Heures à l'usage de Rome*, avec ornements variés et figures in-8°.

L'opération ayant réussi au delà des espérances, grâce à la combinaison des motifs d'encadrements entre eux, motifs qu'on pouvait tourner et retourner en tous sens pour obtenir la variété la plus grande, Simon Vostre se remit au travail et commanda de nouvelles

figurines destinées à augmenter le nombre de ses décors. On pense généralement avec Passavant à une gravure en relief sur métal pour ces figures, d'abord parce que le trait en est très fin, le fond pointillé et les bords sans éraflures. Le bois n'eût pas résisté à ce tirage forcé ; les reliefs se fussent écrasés, les bords eussent été frottés et malmenés. Dans toutes les éditions successives, la fatigue et l'usure ne se remarquant point trop, on est bien forcé d'admettre une matière plus dure que n'étaient le poirier ou le buis des planches ordinaires.

Avec ses besoins, Simon Vostre inventa de nouvelles séries d'ornements. Ce furent d'abord les histoires de saints, les figures de la Bible, des charges mêmes contre les gens d'Église à la manière des vieux sculpteurs qui croyaient rendre le péché plus affreux en l'habillant en moine :

Honorés sont saiges et sots,
Augustins, carmes et bigots,

dit la légende. Puis ce furent la danse des morts, les sybilles, en alliant le profane au sacré, les métiers mêmes, toute une sarabande de petits personnages montant aux marges dans les bordures, nichés dans les feuilles d'acanthe, hommes contournés, animaux fantastiques et saints pieusement en prière. Tout le moyen âge revit dans ces œuvres charmantes et gaies, à la tournure si française, au bon sens si pénétrant et à la tolérance si parfaite.

Le Livre s'élève, avec Simon Vostre et Philippe Pigouchet, au point culminant de l'ornementation. Ici, le dessin et la gravure se valent et se soutiennent. Il

n'est pas jusqu'aux fonds pointillés des montants qui

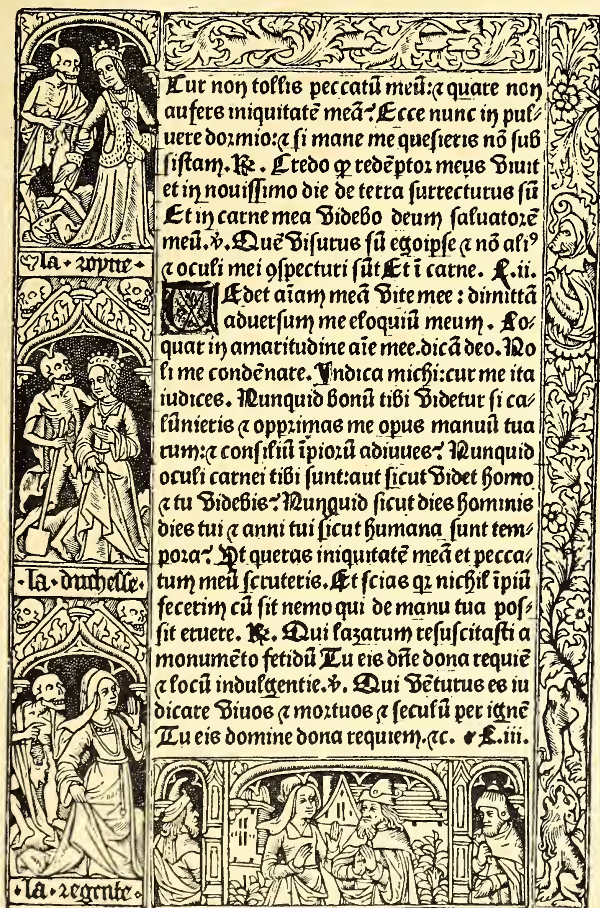

Cur non tollis peccatū meū: ⁊ quare non
aufers iniquitatē meā? Ecce nunc in pul-
uere dormio: ⁊ si mane me quesieris nō sub
sistam. ℟. Credo ꝙ redēptor meus viuit
et in nouissimo die de terra surrecturus sū
Et in carne mea videbo deum saluatorē
meū. ℣. Quē visurus sū egoipse ⁊ nō aliꝰ
⁊ oculi mei ꝯspecturi sūt Et ī carne. L.ii.
Tedet aīam meā vite mee: dimittā
aduersum me eloquiū meum. Lo-
quar in amaritudine aīe mee. dicā deo. No
li me condēnare. Indica michi: cur me ita
iudices. Nunquid bonū tibi videtur si ca-
lūnieris ⁊ opprimas me opus manuū tua
rum: ⁊ consiliū īpiorū adiuues? Nunquid
oculi carnei tibi sunt: aut sicut videt homo
⁊ tu videbis? Nunquid sicut dies hominis
dies tui ⁊ anni tui sicut humana sunt tem-
pora? Ut queras iniquitatē meā et pecca-
tum meū scruteris. Et scias qꝛ nichil īpiū
fecerim cū sit nemo qui de manu tua pos-
sit eruere. ℟. Qui lazarum resuscitasti a
monumēto fetidū Tu eis dn̄e dona requiē
⁊ locū indulgentie. ℣. Qui venturus es iu
dicare viuos ⁊ mortuos ⁊ seculū per ignē
Tu eis domine dona requiem. ⁊c. L.iii.

Fig. 26. — Encadrement à quatre planches indépendantes des *Heures à l'usaige de Rome* par Pigouchet, pour Simon Vostre, en 1488. Figurines de la *Danse macabre.*

ne caressent doucement les yeux. Et quel artiste était

ce dessinateur inconnu, ce peintre aux conceptions hardies, dont l'œuvre est entière dans ces petits riens !

Pourtant les grandes figures de pleine page n'ont point toujours une originalité propre ni la touche française des bordures. Ainsi celle de la passion du Christ reproduite par nous est, trait pour trait, inspirée de l'Allemand Martin Schongauer. Étaient-ce là des clichés dont le trafic se faisait déjà entre la France et l'Allemagne, ou bien la copie d'un dessinateur français ? Ce serait difficile à dire. Toutefois le fait n'est pas commun à toutes les *Heures* données par le grand libraire parisien. La *Mort de la Vierge,* dont nous mettons ci-contre la reproduction, en est une preuve évidente ; elle fait partie de celles de 1488 et est bien une œuvre française.

De cette association artistique, Philippe Pigouchet et Simon Vostre, naquit, on peut le dire, l'art de l'illustration du Livre en France. Dix-huit années de collaboration entre eux, de collaboration soutenue et vraisemblablement sans nuages ! En 1488, date des commencements de Vostre, il habite rue Neuve-Notre-Dame, à l'enseigne de Saint-Jean l'Évangéliste, et en 1520 il y sera encore, ayant publié plus de cent trois éditions d'*Heures* à l'usage de toutes les villes.

A côté de Simon Vostre, un autre éditeur allait donner une singulière impulsion au Livre, grâce à une énergie extrême, un goût sûr et des artistes de premier ordre. Antoine Vérard, le plus illustre des vieux libraires français, était à la fois calligraphe, imprimeur, enlumineur et marchand. Né dans la seconde moitié du xve siècle, et venu à Paris où il s'établit sur



Fig. 27. — Planche imitée du *Portement de Croix* de Martin Schongauer et tirée des *Heures* de Simon Vostre.

le pont Notre-Dame, qui était alors bordé de chaque

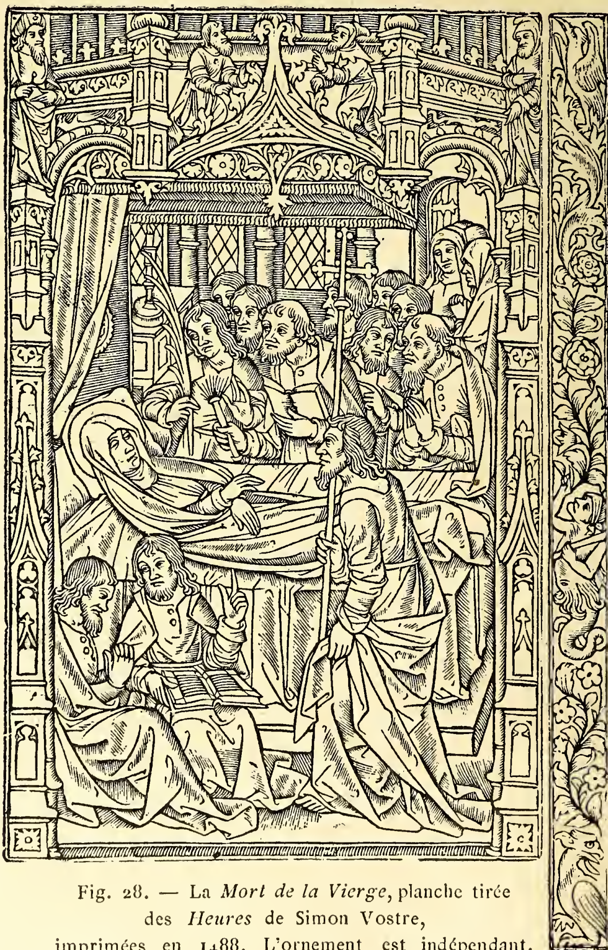
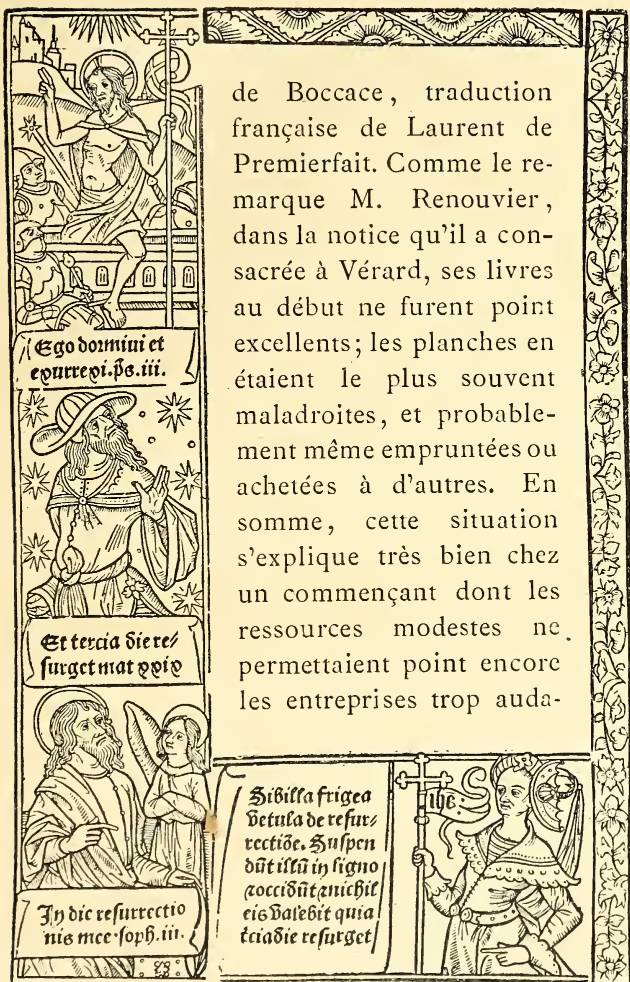


Fig. 28. — La *Mort de la Vierge*, planche tirée des *Heures* de Simon Vostre, imprimées en 1488. L'ornement est indépendant.

côté de boutiques, Antoine Vérard commença, vers 1485, ses impressions de luxe par un *Décaméron*



de Boccace, traduction française de Laurent de Premierfait. Comme le remarque M. Renouvier, dans la notice qu'il a consacrée à Vérard, ses livres au début ne furent point excellents; les planches en étaient le plus souvent maladroites, et probablement même empruntées ou achetées à d'autres. En somme, cette situation s'explique très bien chez un commençant dont les ressources modestes ne permettaient point encore les entreprises trop auda-

Fig. 29. — Encadrement des *Grandes Heures* d'Antoine Vérard. Paris, 1498?

cieuses. Au reste, les figures servaient, dans la plu-

part des cas, à faire des miniatures; elles étaient plutôt un canevas, un trait d'esquisse, que la vignette définitive.

Antoine Vérard prit la coutume de tirer un certain nombre d'exemplaires de luxe de chaque livre publié chez lui, soit sur vélin, soit sur papier, dans lesquels des peintres autorisés mettaient des miniatures et des ornements. Il n'est point sans curiosité aujourd'hui de rechercher ce que pouvait coûter à un grand seigneur de la cour de Charles VIII quelqu'un de ces tirages spéciaux, dans le détail même de son impression, et il se trouve tout à point un document autrefois publié dans une revue de province par M. Senemaud[1], pour nous répondre et pour ainsi dire nous faire pénétrer dans l'officine d'un grand libraire français du xve siècle. Si l'on en croit ce document, Vérard ne dédaignait pas de se mettre en route lui-même, afin de porter ses œuvres à domicile lorsque le personnage auquel il les destinait était de conséquence.

C'est un compte de Charles de Valois-Angoulême, père de François Ier. Charles habitait alors à Cognac, et il avait demandé à Antoine Vérard de lui tirer à part, sur parchemin, le roman de *Tristan*, le livre de la *Consolation* de Boèce, l'*Ordinaire du chrétien* et les *Heures en françois;* il commandait des enluminures pour les planches, et des reliures. Dans son détail de frais, Antoine Vérard n'omet rien : il compte le parchemin à 3 sous 4 deniers la feuille; les images peintes et enluminées 1 écu les grandes, et 5 sols les petites.

1. Senemaud, Notice insérée dans le *Bulletin de la Société archéologique de la Charente*. Année 1859, 2e semestre, p. 91.

Nous donnons ici le canevas d'une des planches du *Tristan* demandé par le duc d'Angoulême, réduite des

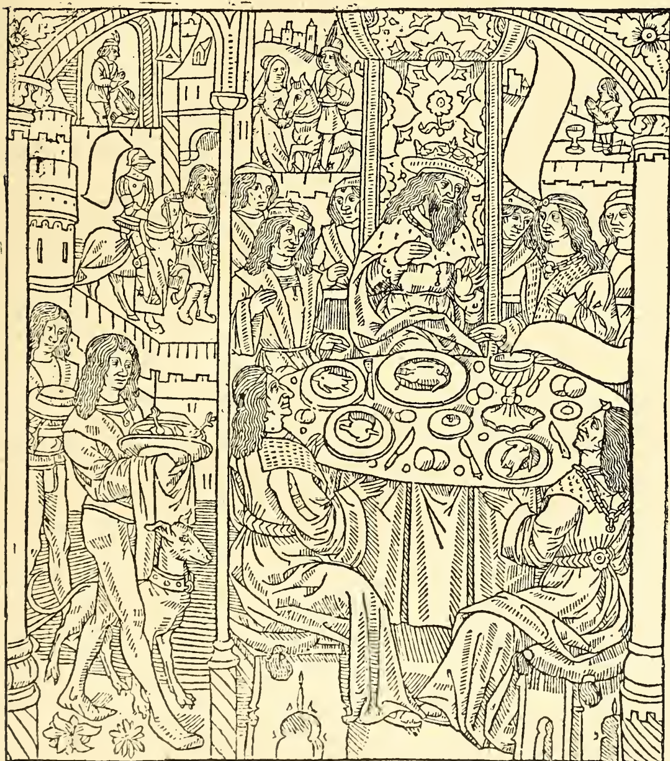


Fig. 30. — Planche tirée du *Tristan* publié par Antoine Vérard, dont un exemplaire fut enluminé pour Charles d'Angoulême.

deux tiers, et l'on pourra juger que, même pour l'époque, le métier d'enlumineur n'était point brillant.

Les reliures étaient en velours sombre qu'on ap-

pelait alors velours tanné, avec deux fermoirs aux armes du duc. Elles coûtaient 60 sous l'une.

Le travail une fois terminé, Vérard prit la route de Cognac, emportant les précieux ouvrages. On lui alloua 20 livres pour frais de déplacement, ce qui, joint au prix total, montait à 207 livres 10 sous, soit environ 5,000 ou 6,000 francs de notre monnaie.

Si la place ne nous était point mesurée, nous pourrions ajouter bien des renseignements à cette notice faite au courant des idées. Vérard avait précédé Simon Vostre dans la publication des livres d'heures; mais son premier volume, daté de 1487, n'avait eu aucun succès, par suite du manque de bordures et de frontispices. Tout au plus y avait-il introduit de grossières figurines destinées à l'enluminure et qui étaient des moules en bois plutôt que des vignettes. En 1488, l'année même où Simon Vostre commençait ses publications, Vérard faisait, par « le commandement du roy nostre sire », le livre qu'on a appelé les *Grandes heures* et qui est un in-4° gothique non chiffré, à vingt lignes à la page pleine. Les *Grandes heures* renferment quatorze gravures, de larges bordures à quatre compartiments, des petits sujets, et des initiales rubriquées à la main.

Il publia ainsi plus de deux cents éditions entre 1487 et 1513, et, parmi elles, le *Mystère de la Passion*, avec quatre-vingts figures; les *Grandes chroniques*, en trois volumes in-folio (imprimées par Jean Maurand), *la Bataille judaïque* de Flavius Josèphe, *la Légende dorée* de Jacques de Voragine, tous livres pour lesquels il appelait à son aide les rubricateurs, les en-







Deus in adiutorium meum intē-de. Domine ad adiuuandū me festina. Gloria patri et filio et spūi sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper. &c. ¶ Hymnus



mancte. a bō⁹ ne p̄sen te. piatioictes mais. loie; assistente. po^r to⁹

les humais. Heres se fait des saius. car cest leur attente.



L.L.i.

Fig. 31. — Page des *Grandes Heures* d'Antoine Verard. Paris, xv[e] siècle.

lumineurs et les miniaturistes. Il avait dès le principe deux boutiques où il mettait en vente ses productions : l'une, comme nous l'avons dit, au pont Notre-Dame; l'autre au Palais de Justice, « au premier pilier devant la chapelle où l'on chante la messe de messeigneurs les présidents ». Depuis 1499, année où fut brûlé le pont Notre-Dame, Vérard transporta ses livres au carrefour Saint-Séverin. En 1513, date de sa mort, il habite la rue Neuve-Notre-Dame, « devant Nostre-Dame de Paris ».

A côté de Vérard, de Vostre et de Pigouchet, il s'en trouva plusieurs autres pour les imiter dans la publication de leurs *Heures;* c'est d'abord Jean du Pré, qui avait donné un missel de Paris en 1481, et qui était à la fois imprimeur et libraire. Comme Pigouchet, du Pré composa des *Heures* pour le compte d'éditeurs de province, sans songer à la concurrence qu'il se faisait à lui-même. Ce n'est pas le côté le moins curieux de l'étude du Livre que de constater à chaque instant les empiétements des éditeurs les uns sur les autres, les échanges amicaux, les prêts mêmes de planches ou de caractères. Thielman Kerver, un Allemand, se mit, en 1497, à lancer, lui aussi, des *Heures;* il les orna de bordures, de figures sur bois, et se modela complètement sur Simon Vostre. Mais, après l'avoir imité, il s'était associé à lui en vue de la publication et de la vente du *Missel* de Paris. Évidemment la concurrence dite déloyale n'existait pas entre ces hommes, ou bien le débit des ouvrage de piété était suffisant à faire vivre tout le monde. Établi sur le pont Saint-Michel à l'enseigne de la *Licorne*, il vendit son fonds à Gilles Remacle, vers le commencement du XVI[e] siècle.

Thielman Kerver, dans ses œuvres à lui, s'était montré

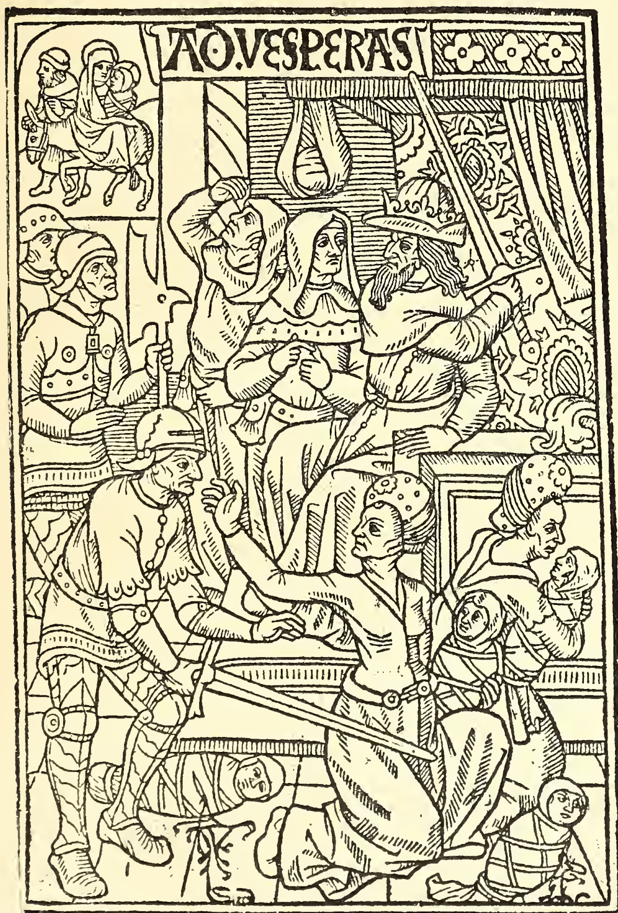


Fig. 32. — Planche d'un livre d'*Heures* de Simon Vostre, représentant le *Massacre des Innocents*.

le rival de Simon Vostre; les Hardouin, qui suivirent la

même fortune, ne paraissent pas y avoir trouvé les succès de leurs devanciers, et si l'on en excepte les *Heures à l'usage de Rome*, publiées en 1503 par Gilles Hardouin sur le Pont-au-Change, à l'enseigne de la *Rose*, ils imitèrent assez servilement leurs prédécesseurs. Il y eut aussi, parmi les disciples de Vostre, Guillaume Eustache, libraire du roi, « tenant la boutique dedans la grant salle du palais du costé de messeigneurs les présidens, ou sur les grans degrés du costé de la conciergerie à l'ymage Saint-Jean levangeliste ». Eustache se servit de Pigouchet, de Kerver, pour ne parler que des imprimeurs de la fin du xve siècle.

Nous avons nommé les principaux, les heureux; mais qui saura jamais la foule des autres éditeurs dont les ambitions s'éveillèrent au bruit des succès de Vostre et de Vérard? Il y eut Denis Meslier avec les *Heures de Bourges,* in-4°; Vincent Commin, libraire de la rue Neuve-Notre-Dame, lequel appelait en vers les acheteurs :

Qui veult en avoir ? On en treuve
A tres grand marché et bon pris
A la Rose, dans la rue Neuve
De Nostre-Dame de Paris.

Il y eut, en outre, Robin Chaillot, Laurent Philippe, et cent autres dont les noms sont morts avec eux, ou se sont effeuillés sur les pages déchirées de leurs œuvres.

Mais si les livres de ce genre trouvèrent à cette époque précise la vogue et le débit extraordinaires, dont nous venons de parler, les marchands ne s'en tenaient point à ces publications pieuses. Par un sin-

gulier mélange entre le profane et le sacré, les gens du Livre mettaient aussi bien en vente à leurs « fenestres » le *Décaméron* de Boccace que les *Heures* de la Vierge immaculée, et les acheteurs trouvaient bon de prendre connaissance de l'un et de l'autre. Et puis la fin du xve siècle avait ses préférences littéraires, ses titres alléchants, ses frontispices tirant les yeux. Au commencement de notre siècle on a connu le titre double, *Atala ou l'enfant du Mystère,* si particulier alors et si démodé à présent. Depuis nous avons eu les voyages : *Voyages au pays des milliards*, *Voyages aux pays révolutionnaires,* etc., etc. Au xve siècle et même dès le xive, une série de titres eut les faveurs du public ; il y eut d'abord les *Débats ; Débat de la Dame et de l'Escuyer* (Paris, 1490, in-folio) ; *le Débat de l'Homme et de la Femme*, *de la Demoiselle et de la Bourgeoise, du Vin et de l'Eau, de l'Hiver et de l'Esté, du Vieux et du Jeune ;* j'en passe, et des plus excentriques.

Vinrent aussi des milliers de *complaintes,* sorte de *lais* en vers ou en prose, les *blasons,* pièces légères où l'on décrivait telle ou telle chose, les *doctrinals*, ne touchant en rien aux doctrines.

Et parmi les sujets les plus goûtés, entre la piété des uns et la gaieté des autres, les danses macabres s'étaient établies, établies solidement, montrant, suivant la hiérarchie des classes alors admise, la mort aux prises avec les grands de la terre, torturant également pape, empereur, connétable ou ménestrel, grimaçant à la jeunesse, à la majesté, à l'amour. Longtemps avant que l'imprimerie apparût, les danses des morts

menaient leur sarabande. Elles étaient un peu la consolation des chétifs contre leurs puissants maîtres, la revanche des Jacques contre le roi. On les voyait peintes, sculptées, enluminées, lorsque la gravure n'était point là pour en multiplier l'usage. Il y en avait à Dresde, à



Fig. 33. — *Danse macabre* dite de Vérard. Le Pape et l'Empereur. Il en existe un exemplaire peint à la Bibl. nat. Estampes Te. 8.

Leipzig, à Erfurt, à Berne, à Lucerne, à Rouen, à Amiens et à la Chaise-Dieu, de largement étalées aux murailles, de sombres, d'effrayantes. C'était la grande égalité humaine, qui tenta d'abord les Français, puis l'inimitable Holbein. La mort crie aux seigneurs, aux heureux du monde :

Et après quant vous serez morts
Tout ainsy que poures truans,

Vous serez hydeus et puans
Des nostres et de noz livrées !...
Il ne souffist assez de dire
De voz meschans corps la misere,
Qui ne sont pas d'autre matère,
Certainement, que nous ne sommes.

On pense ce que pouvait produire, sur les gens du



Fig. 34. — *Danse macabre* de Guyot Marchant, en 1486.
Le Pape et l'Empereur.

« menu » foulés et dédaignés, ces ironies amères. La première danse macabre donnée par Guyot-Marchant en 1485 contenait 10 feuillets et 17 gravures, en in-folio gothique. Marchant était « demeurant en Champ Gaillart à Paris le vingt-huitiesme jour de septembre mil quatre cent quatre-vingtz et cinq ». Elle dut rapidement s'enlever, car l'année suivante il la rééditait, avec des additions et des gravures nouvelles. Déjà l'illustration française est en progrès, et l'on en jugera par la reproduction que nous donnons ici d'après l'édi-

tion de 1486 in-folio. C'est le pape et l'empereur, c'est la gloire et la puissance que la mort conduit, qu'elle nargue, la mort hideuse au ventre ouvert, au rictus effrayant.

Nous voudrions que l'on comprît bien les tendances et les procédés des artisans de la typographie, de ceux qu'on pourrait nommer la seconde génération des imprimeurs. En quelques années ils avaient surmonté toutes les difficultés de leur art et fait du livre un modèle d'élégance et de simplicité. Il n'est pas jusqu'aux plus minces détails qui n'aient été soignés, aux choses d'apparence les plus insignifiantes qui n'aient été étudiées et rendues pratiques. Puisque nous parlions des titres, il nous a paru bon de montrer ici l'énorme progrès des publications de la fin du siècle dans ce genre. En Italie, les motifs de décoration encadrent le plus ordinairement le frontispice où l'on a réuni les renseignements utiles. Nous avons ci-devant donné le plus ancien spécimen de ce genre et nous n'y reviendrons pas. Nous citerons néanmoins un modèle en l'espèce, le *Saint Jérôme* publié à Ferrare par Lorenzo Rossi da Valenza en 1497, in-folio. Le titre, très orné, est en lettres gothiques; la gravure initiale est très adroitement laissée au trait pour ne pas surcharger ni écraser le texte.

En Allemagne, il y a déjà apparence de mauvais goût et de prodigalité. Les lettres s'entre-croisent, la gothique se couvre d'appendices bizarres, l'intitulé s'embrouille; plus tard, il deviendra illisible, même pour les Allemands.

En France, la page de tête donne les renseigne-

ments les plus circonstanciés sur le contenu de l'ouvrage, le nom et la demeure de l'imprimeur et du libraire. Souvent ces titres sont ornés d'encadrements mobiles, imprimés en gothique, et quelquefois en deux couleurs, ce qui nécessitait deux tirages, un pour l'encre rouge, un pour l'encre noire. Le plus ordinairement la marque du marchand ou de l'éditeur apparaît, et elle est presque toujours une œuvre charmante.



Fig. 35. — Marque typographique de l'imprimeur éditeur Thielmann Kerver.

Ces signatures françaises sont toutes plus ou moins traitées en blasons, c'est-à-dire que les initiales occupent un écusson, soutenu par des supports héraldiques taillés avec un soin extrême. La première avait été celle de Fust et de Schoiffher à Mayence, admirable de simplicité et de grâce. En France, ce seing commercial a pris la tournure des délicates illustrations de Simon Vostre et de Vérard ; la gravure en est soignée et finement dessinée ; mais la mode n'est point trop encore des armes parlantes, ainsi que nous aurons occasion de le voir au XVI[e] siècle. On a trouvé ci-de-

vant la marque de l'imprimeur Pigouchet; celle de Thielman Kerver est conçue suivant les mêmes principes de goût et d'art. L'enseigne de sa maison étant une licorne, Kerver a mis comme support à son chiffre deux licornes affrontées.

Tout se rencontre dans ces signatures; des aphorismes philosophiques, des remarques satiriques, des merveilles de poésie. Certain libraire fait sa cour à la puissante Université, qui départ aux pauvres gens la gloire et la richesse, en achetant beaucoup de livres. André Bocard a gravé sur sa marque cette flatterie en bordure :

> Honneur au roy et à la court,
> Salut à l'Université
> Dont nostre bien procède et sourt.
> Dieu gart de Paris la cité !

Les Allemands ont introduit dans les leurs quelques réclames orgueilleuses. Arnold Ther Hoernen, dont nous avons parlé déjà, et qui imprima en 1477 le *Theutonista* à Cologne, se vante d'avoir tout corrigé de ses propres mains. Jean Treschel, établi à Lyon en 1495, se proclame hautement Allemand, parce que les Allemands étaient les inventeurs d'un art que lui-même possède à un degré éminent; il se pique d'être ce que nous pourrions appeler un fort en typographie ; *virum hujus artis solertissimum,* écrit-il sans fausse modestie. Parfois, dans la signature de ses livres, il tente du vers latin, du petit vers saphique d'Horace à la tournure si enjouée, pour nous dire que son œuvre fut parfaite en l'an 1494.

Arte et expensis vigilique cura
Treschel explevit opus hoc Joannes,
Mille quingentos ubi Christus annos
Sex minus egit.
Jamque Lugduni juvenes, senesque,
Martias nonas celebres agebant
Magna Reginæ quia prepotenti
Festa parabant.

Un autre élément de l'illustration, c'est le portrait, la figure de l'auteur mise en tête de son ouvrage. Déjà la mode s'était répandue dans les manuscrits de peindre au premier folio de l'histoire celui qui l'avait composée; c'était une sorte de présentation de l'homme au lecteur, avant l'entrée en matière. L'imprimerie et la gravure rendirent ces effigies plus banales; souvent les traits de l'un servirent à l'autre, et les libraires n'y mettaient point malice très grande.

Comme nous le dirons en son temps, ce devint au XVI[e] siècle un moyen d'illustrer sobrement un livre, mais seulement à l'heure où le portrait dessiné ou peint commença à se répandre. Avant, les clichés dont nous parlions allaient à tout le monde, des Italiens aux Français, et d'Ésope à Accurse; ces physionomies incertaines remontaient aux romans de chevalerie manuscrits, qu'on avait servilement copiés en typographie.

Dès le principe, les Italiens mêlent les anciens et les modernes; c'est ainsi que, pour le *Bréviaire des Décrets* imprimé en 1478, on a gravé le portrait de Paul Florentin.

En France, l'auteur est souvent représenté écrivant, et ce jusque vers le milieu du XVI[e] siècle. Dans une édition *Du cas des nobles hommes,* chez Jean Dupré,

en 1483, on voit Boccace assis, ayant auprès de lui Laurent de Premierfait, son traducteur français. Cette planche est une des plus anciennes représentations des auteurs dans les livres de France. Le *Roman de la Rose*, première édition de Paris et de Lyon, en in-folio gothique, vraisemblablement publié par Guillaume Leroy, montre Guillaume de Lorris, l'auteur, dans son lit :

> Une nuyt comme je songeoye,
> Et de fait dormir me convient,
> En dormant un songe m'advint...

Il y a de même un Alain Chartier banal en tête des *Faits* imprimés en 1489. Dans le *Térence* de Treschel de Lyon, en 1493, on voit un grammairien du xve siècle dans un appartement complet de l'époque, occupé à écrire sur un pupitre. Ce doit être l'auteur du commentaire, Guy Jouvenel du Mans.

Ainsi l'imprimerie s'était répandue, portant aux diverses contrées où elle s'établissait les règles d'un principe immuable. Mais, suivant le milieu où elle se trouvait, elle se transformait en peu d'années au point de ne plus reconnaître très bien ses origines. Elle était devenue légère en Italie, lourde en Allemagne, gaie en France. La peinture, dont elle était accidentellement issue, lui revenait sous forme d'illustrations peu de temps après ses premiers et fructueux essais. Le caractère gothique, demeuré généralement en Allemagne, persiste chez nous avec les Vostre, les Vérard et autres, jusqu'au milieu du xvie siècle, bien que les premiers artisans de notre pays se fussent auparavant servis des

lettres italiennes. En Italie, c'est Jenson, un Français, qui donne la matrice de l'alphabet conservé depuis, et ce sont les Vénitiens et les Florentins qui apprennent avant tous autres l'art judicieux de l'ornementation



Fig. 36. — Frontispice du *Térence* publié par Treschel, à Lyon, en 1493. L'auteur écrivant son livre.

du Livre. Les nôtres touchent de bien près à la perfection, grâce à leurs imprimeurs et à leurs libraires de la fin du siècle, et les Allemands trouvent des artistes illustres pour semer leurs compositions dans de gros ouvrages lourds.

CHAPITRE III

(1500-1600)

Les épopées françaises et la Renaissance. — Venise et Alde Manuce. — Les illustrateurs italiens. — Les Allemands : Le *Theuerdanck*. Schaüfelein. — Les livres français du commencement du siècle avant l'avènement de François Ier. — Geoffroy Tory et ses œuvres. — François Ier et le *Livre*. — Robert Estienne. — Lyon centre de librairie; la *Danse des morts* d'Holbein. — École de Bâle. — Les *Emblèmes* d'Alciat et les livres illustrés au milieu du siècle. — L'École de Fontainebleau et son influence. — Salomon Bernard. — Corneille de Lyon et le *Promptuaire*. — Jean Cousin. — La gravure en taille-douce ou en creux. — Woériot. — Le portrait dans le *Livre* au xvie siècle. — Comment se faisait un livre illustré sur bois à la fin du xvie siècle. — Influence du libraire Plantin sur le *Livre;* son école de graveurs. — Considérations générales.



On comprendra sans peine que notre division en chapitres, toute simple et courante, ne corresponde pas très exactement à des époques célèbres dans l'histoire du Livre en France et à l'étranger. Sans doute il eût été facile, pour notre pays seul, de trouver quelques limites et de fournir des formules d'école autour desquelles on eût groupé les éditeurs d'un même temps. Mais, pour conduire de

front, ainsi que dans un tableau synoptique, une esquisse essentielle et abrégée du Livre chez tous les peuples de l'Europe, il nous a paru plus commode de prendre par siècle ces notions confuses et embrouillées et de les dérouler conjointement en Italie, en Allemagne et en France, en surprenant au passage les faits caractéristiques. D'ailleurs, après le XVIe siècle, ni l'Italie ni l'Allemagne ne compteront plus guère pour nous; la France, moins heureuse peut-être que ses voisines au début, les dépassera bientôt de toute la hauteur de son génie.

Le commencement du XVIe siècle avait trouvé en Italie les armées françaises sous la conduite du roi Louis XII. Promenés de splendeurs en splendeurs, les Français ont successivement vu Pise, Capoue, Naples, et ce qu'on a appelé depuis la Renaissance s'est imposé peu à peu aux vainqueurs. A Venise vivait Aldo Pio Manuzio, dit en notre langue Alde Manuce l'ancien, alors le plus grand imprimeur du monde entier. Manuce était propriétaire de l'atelier célèbre de Jenson, par son beau-père André Torresani d'Asola, — qui lui-même l'avait acquis directement à la mort du célèbre éditeur français — et il l'avait en peu d'années amené à une situation sans rivale. Nous l'avons vu déjà composant à la fin du XVe siècle l'admirable livre de l'*Hypnerotomachia,* ou Songe de Poliphile, dont la renommée devint bientôt universelle. Alde était âgé de cinquante-deux ans, étant né en 1447, et son érudition s'était accrue dans le commerce journalier des savants italiens, entre autres du célèbre Pic de la Mirandole. Son établissement à Venise, dès l'année 1488, avait eu pour

but de créer une chaire de grec, langue dans laquelle il s'était fortement instruit dès sa jeunesse. L'idée lui étant venue de donner des éditions des principaux auteurs de la Grèce, restés en manuscrit jusque-là, il s'occupait de créer un atelier.

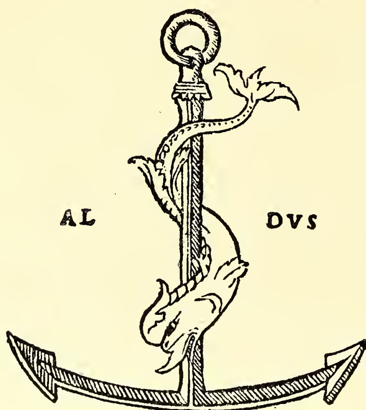


Fig. 37. — *L'Ancre et le Dauphin*, marque d'Alde Manuce, d'après l'original des *Terze rime* de 1502, où elle apparaît pour la première fois.

Il publia d'abord le *Héro et Léandre* de Musée en in-4°, vers 1494, dans un caractère grec apparemment dessiné par lui et peut-être gravé par François de Bologne; puis la *Grammaire grecque* de Constantin Lascaris à la date de 1494, et les *Œuvres* d'Aristote en 5 volumes in-folio. Au moment des guerres d'Italie, Alde venait de faire une révolution dans la typographie, en imaginant des formats plus pratiques et des caractères plus fins, qui permissent de renfermer dans un volume de moindre taille la matière d'un in-folio imprimé en gros caractères. La légende dit que les nouvelles lettres furent exactement copiées sur l'écriture de Pétrarque, penchée comme toutes les écritures cursives; le nom d'*italique* demeura à ce caractère, qu'on appela aussi l'*Aldine* du nom de son inventeur; celle-ci avait été gravée par François de Bologne. Alde publia dans le format in-8°, avec ce

genre de lettres, une édition de Virgile, en 1501, puis un *Horace*, un *Juvénal*, un *Martial*, un *Pétrarque* la même année. Le *Pétrarque* est le plus ancien livre latin imprimé avec l'*italique*. L'année suivante, en 1502, il donna l'édition des *Terze rime* de Dante, et pour la première fois, il prenait comme marque typographique une ancre avec un dauphin enroulé[1].

Son mariage avec la fille d'André Torresani d'Asola avait réuni entre ses mains deux maisons d'impression. Le fardeau devenait trop lourd pour que Manuce songeât désormais à publier lui-même. D'ailleurs les guerres ne lui laissaient aucun repos, et il s'en plaint amèrement dans ses préfaces. Il attira donc chez lui des savants grecs, qui surveillaient, chacun dans sa spécialité, les ouvrages en cours, et fonda un cénacle, l'Académie Aldine, où se trouvèrent réunis les plus grands noms de l'époque. Alde donne parfaitement l'idée d'un gros imprimeur de ces temps, tenant cour de gens célèbres au milieu des préoccupations du métier et des ennuis causés par les invasions. On conte qu'Érasme, passant à Venise, le vint trouver et, comme il ne s'était point fait annoncer, fut assez mal reçu par le puissant libraire. Toutefois, au nom du visiteur importun, Alde Manuce, un instant interdit, se leva en grande hâte et sut lui prouver quel cas il faisait des hommes de science.

La guerre finit par ruiner cette situation. En 1505,

1. Tory, dans son *Champfleury*, explique ainsi la marque d'Alde et sa devise, qui était en grec le *hâte toi lentement* de Boileau. « L'ancre signifioit tardiveté et le dauphin hastiveté, qui estoit à dire qu'en ses affaires faut estre modéré. »

Alde Manuce quitta Venise pour courir le monde, et à son retour il se trouvait un peu plus pauvre qu'au départ. André d'Asola, son beau-père, vint à son aide; mais le grand libraire était blessé à mort, et en dépit de l'activité qu'il sut donner à son nouvel établissement, il alla en déclinant jusqu'à l'année 1515, où il s'éteignit, laissant à son fils Paul une situation inextricable.



Fig. 38. — Marque de Luc-Antoine Junte de Venise.

Il avait abandonné de bonne heure l'illustration pour s'attacher au côté scientifique et utile de ses publications; d'ailleurs le format choisi par lui ne s'accommodait plus guère des planches. Mais d'autres éditeurs employaient les artistes à l'ornementation du Livre. Luc-Antoine Junte, le plus célèbre d'entre eux, était tout à la fois imprimeur et graveur, ce qui montre péremptoirement l'étroite affinité de ces deux métiers à l'origine. En 1508, Luc-Antoine *Zonta*, suivant le nom italien des Junte, donna dans le format grand in-4° un *bréviaire* romain avec 12 gravures en style lombardo-vénitien signées L.-A. (Luc-Antoine), d'une assez bonne allure. Le même artiste-éditeur tailla un portrait de Virgile en tête d'une édition du poète vers 1515. Au surplus, Junte n'illustrait pas seul les livres sortis de

son officine, d'autres dessinateurs lui prêtaient leur concours. On en trouve des preuves dans la *Bible* imprimée par lui en 1519 en petit in-8°.

Le plus méritant des artistes de cette époque à Venise, c'est Jean Andrea, dit Zoan Andrea, qui donne les vignettes du *L. Flori Epitome in T. Livi Hist. lib.* et *L. Aretinus de Primo Bello Punico.* Venise, Melchior Sessa et Pierre de Ravenne, 1520, in-folio. Zoan Andrea s'appelait de son vrai nom Vavassori, et *Guadagnino*, c'est-à-dire gagne-petit, par sobriquet. En 1516, il avait copié les planches de l'*Apocalypse* de Dürer pour celle d'Alexandre Paganini de Venise.

Un des ouvrages vénitiens à signaler au commencement du xvie siècle est le *Trionfo di Fortuna* de Sigismond Fanti de Ferrare, imprimé par Agostino da Portese en 1527.

Venise était la patrie du Titien, et à l'époque qui nous occupe, le grand artiste était dans toute sa gloire. En 1518, deux frères, Nicolas et Dominique dal Gesù, publièrent une traduction de la célèbre *Légende dorée* de Jacques de Voragine, dont le succès fut énorme en France; les planches que les éditeurs joignirent à leur ouvrage étaient visiblement inspirées par l'école du maître vénitien. Malheureusement les graveurs n'avaient pas toujours été à la hauteur des dessins.

En résumé, la ville de Venise était, au commencement du xvie siècle, une des plus fécondes en libraires et en artistes de talent. Depuis les premiers établissements des Allemands, la typographie avait successivement rencontré à Venise Nicolas Jenson, le Français créateur des lettres romaines; Erhard Ratdolt,

qui commença les illustrations; Alde Manuce, savant à la fois et praticien, dont les progrès en imprimerie mirent cet art au meilleur rang parmi les découvertes humaines; elle y trouvait même des graveurs et des dessinateurs remarquables, entre autres Zoan Andrea et Luc-Antoine Junte, sans parler des maîtres anonymes de l'École de Titien. La part de Venise était donc grande dans ce mouvement, mais elle s'explique par la richesse de ses habitants, l'étendue de son commerce et le génie de quelques-uns des siens.

De Venise si nous remontons au nord, c'est, à Milan, l'École de Léonard de Vinci qui semble s'imposer au Livre. Par ordre de dates, nous citerons le *Mystère de la Véronique* chez Gotardo Pontici, petit in-4°, 1518, avec figures dans la manière de Luini, et le *Vitruve* en italien par Cesariano. On a même, sur l'assurance de l'auteur, attribué à Léonard de Vinci la gravure en bois d'un livre de frà Luca Pacioli, intitulé *De Divina Proportione;* mais M. H. Delaborde, en dépit de la préface de Pacioli, ne croit pas à la collaboration directe du maître : il est en cela de l'avis de Passavant.

En Allemagne, Nüremberg continue, avec Albert Dürer et les artistes de son école, à fournir des illustrations aux livres du commencement du siècle. Le maître réimprime les précieuses estampes de la *Vie de la Vierge* en 1511 et celles de l'*Apocalypse,* etc. Mais après lui l'art commence déjà à décliner; cent ans plus tard, il ne restera rien de ce qui fit l'honneur et la gloire des Allemands à l'origine.

Parmi les publications les plus intéressantes de Nüremberg, nous citerons un poème chevaleresque de Mel-

chior Pfinzfing, composé pour le mariage de Maximilien avec Marie de Bourgogne. Comme le fait très bien remarquer M. Léon de Laborde dans ses *Débuts de l'Imprimerie,* p. 13, ce n'était plus là un livre quelconque destiné à la vente par un libraire. C'était un ouvrage de luxe qu'un empereur destinait en principe à ses amis, et il tenait à ce qu'on en fît une œuvre

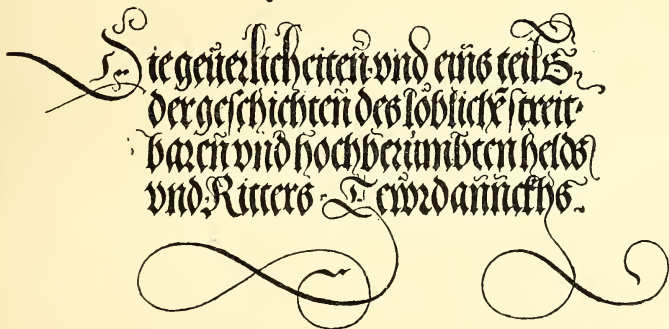


Fig. 39. — Titre du *Theuerdanck* en bâtarde.
Les ornements des lettres sont imprimés.

irréprochable. On multiplia les déliés hardis, les lettres majestueuses, les ornements contournés. Durant ces cinq années, trois personnes y travaillèrent; ce furent, si l'on en croit Peutinger, Hans-Léonard Schaüfelein le peintre, Jost de Necker le graveur, et Schonsperger, l'imprimeur d'Augsbourg, qui avait dû quitter sa ville pour celle de Nüremberg. Lorsqu'on put en tirer une épreuve, les praticiens ne voulurent pas croire à un livre composé en caractères mobiles; ils assuraient au contraire avoir affaire à un véritable xylographe en bâtarde taillée sur bois ; et de fait, par le titre que nous reproduisons ici, l'erreur était excusable.

Cet ouvrage, qu'on appelle aujourd'hui le *Theuerdanck,* du nom du héros du roman, était orné d'une quantité de gravures sur bois, portant un chiffre arabe en numéro d'ordre. Nous reproduisons ici une des dernières planches, dans laquelle Theuerdanck est conduit en présence de la reine. Theuerdanck, c'est Maximilien; la reine, Marie de Bourgogne.

Les dessins de Schaüfelein rappellent de très près les œuvres d'Albert Dürer, son maître; mais, comme nous le disions à propos de ce dernier, ces travaux, lourds et épais, quoique fort habiles, ne s'accommodent pas toujours du rôle de vignettes. Encore notre critique ne porte-t-elle pas tant sur le *Theuerdanck*, où les lettres, excessivement ornées et très écrasées, fournissent un encadrement suffisant aux gravures, que sur d'autres impressions de composition plus grêle, et que la planche allemande obstrue complètement.

Lorsque nous aurons mentionné le *Passional Christi und Antechristi* de Lucas Cranach, peintre allemand qui publia chez J. Grünenberg à Wittemberg, en 1521, vingt-six figures sur bois, d'ailleurs médiocres, nous aurons, à bien peu de chose près, cité les rares livres intéressants de l'Allemagne au commencement du XVIe siècle.

La Néerlande, l'Espagne et l'Angleterre travaillent, mais sans grand succès. Dans les Pays-Bas, il faut attendre Plantin et ses entreprises gigantesques pour avoir où se reposer. En Espagne, le goût ne se développe guère, et si le dessin des illustrations est assez soigné, les tailles en sont pitoyables. Citons le *Sénèque* de Tolède en 1510, la *Chronique d'Aragon* en 1523. L'An-

gleterre se confine dans la *Légende dorée*, et d'autres publications d'assez minime intérêt, pour lesquelles on lui grave des planches sans valeur.

En France, au contraire, nous trouvons au commen-



116

Fig. 40. — Planche tirée du *Theuerdanck*, représentant Maximilien et Marie de Bourgogne. Gravée sur bois d'après Schaüfelein.

cement du XVIe siècle un commerce énorme de librairie. Tous les éditeurs dont nous parlions au chapitre précédent étaient encore vivants, et ils se ressentaient des conquêtes françaises en Italie. La littérature dithyrambique inaugurée alors, et qui devait avoir son apogée sous Louis XIV, inspirait d'ailleurs assez mal les impri-

meurs et les décorateurs du livre. Sans doute on menait à la hâte la composition en texte et en gravures, car les grands n'aimaient pas à attendre ces sortes d'histoires. *Le Vergier d'honneur,* écrit par Octavien de Saint-Gelais et Andry de la Vigne, fut ainsi publié vers l'extrême fin du xv[e] siècle et orné de vignettes hâtives, probablement pour le compte d'Antoine Vérard. Lors de l'avènement au trône de Louis XII, Claude de Seyssel, son maître des requêtes ordinaires, compose « les louenges du roy Louis XII », et bientôt après les traduit du latin en français pour le même Vérard, qui les imprime en 1508.

Le goût de l'histoire des Gaules conduit les libraires à publier la *Mer des Histoires,* déjà éditée au xv[e] siècle comme nous l'avons dit; Thielman Kerver met en œuvre le *Compendium* de Robert Gaguin, en 1500, pour le compte de Durand Gerlier et de Jean Petit. La version française de cet ouvrage est donnée en 1514, par Galliot du Pré, avec vignettes, et, sous le nom de *Mirouer historial*, passe chez Renaud Chaudière en 1520, chez Nyverd et autres. Il en fut de même pour le *Rozier historial*, avec figures, en 1522 et 1528. Il faut compter aussi au nombre des ouvrages les plus répandus *les Illustrations de la Gaule et Singularitez de Troye*, par Jean Le Maire de Belges, imprimées un peu partout à Paris et ornées. En 1512, elles sont chez Geoffroy de Marnef, libraire; en 1515, chez Jean et Gilbert de Marnef, chez Regnault, chez Philippe Le Noir, etc., etc., toujours en ces caractères gothiques, qui prévalent en France au commencement du xvi[e] siècle.

Nous donnons, d'après ce curieux livre de Jean Le



Fig. 41. — Vignette tirée des *Illustrations de la Gaule et Singularitez de Troye*.
La reine Anne de Bretagne en Junon.

Maire, un charmant bois représentant la reine Anne de Bretagne en Junon, et nous n'aurions point grand'-peine à voir dans cette œuvre remarquable l'esquisse d'un Bourdichon ou d'un Perréal. La tournure bien française de la figure ne laisse aucun doute sur son origine; tout au plus pourrait-on la croire inspirée de quelque Vierge du maître allemand, dit de 1466, par les accessoires et la pose même. Cette gravure se retrouve dans l'édition de 1512, de Gilbert de Marnef, in-4° gothique; au revers sont les armes et la devise de Jean Le Maire de Belges.

Le temps qui s'écoula depuis la mort de Louis XI jusqu'à l'avènement de François Ier, c'est-à-dire de 1483 à 1515, fut, pour employer une vieille expression, l'âge d'or de l'imprimerie française et de l'illustration. Sous Charles VIII et Louis XII, les dessinateurs sur bois ne sont point encore touchés par les écoles voisines; il n'y a chez eux ni influence italienne accentuée, ni procédés allemands. Ils font à leur guise ce qu'ils voient, et ils le font sans préoccupation étrangère avec leurs moyens et leurs pratiques. De plus, les rois ne les oubliaient pas, et Louis XII conservait aux imprimeurs de l'Université tous leurs droits et privilèges dans une ordonnance magnifique, où l'art de la typographie était porté à une hauteur divine. Il leur restituait tous les avantages par eux perdus : « Pour la considéracion du grand bien, écrivait-il, qui est advenu en nostre royaume, au moyen de l'art et science d'impression, l'invention de laquelle semble estre plus divine que humaine, laquelle, grâce à Dieu, a esté inventée et trouvée de nostre temps, par le moyen et

industrie des libraires, par laquelle nostre saincte foy catholique a esté grandement augmentée et corroborée, la justice mieux entendue et administrée, et le divin service plus honorablement et curieusement faict, dict et célébré... au moyen de quoy nostre royaume précède tous autres », etc. (A Blois, le 9 avril 1513.)

Certes, Louis XII faisait la part belle à lui et à son royaume dans ce préambule; mais il faut reconnaître que la France tenait déjà un rang prépondérant dans cette industrie nouvelle, et que, sauf les Italiens, elle n'avait guère à craindre de rivaux sérieux. L'École des ornemanistes faisait des progrès constants. Avant les livres d'heures, les libraires se contentaient de misérables clichés, placés bout à bout et formant cadre tant mal que bien; mais, depuis Simon Vostre, Vérard et les autres, on avait raffiné singulièrement. Les bordures — au moins dans les livres d'heures — étaient devenues la partie principale du livre. Il y en avait de fleuries, d'architecturales, de compliquées et de simples, mais toutes d'un goût parfait et d'une élégance extrême. Et, suivant ce que nous disions tout à l'heure à propos de la figure d'Anne de Bretagne des *Illustrations de la Gaule*, les planches à personnages n'étaient plus des choses de pratique, des clichés banals et ennuyeux, mais au contraire et le plus souvent, des œuvres dessinées et gravées spécialement par des artistes de mérite.

Geoffroy Tory, né à Bourges en 1480, devait, après Vostre et Vérard, continuer la marche ascendante de l'ornementation du livre. C'était une sorte d'encyclopédiste qui savait et prévoyait tout, mais avec un génie

singulièrement plus subtil et plus fin que ses devanciers. Dans le principe, Tory fut graveur et imprimeur, cela est aujourd'hui à peu près hors de doute; pourtant il édita chez Jean Petit un de ses premiers volumes, la *Géographie* de Pomponius Mela, en 1507, et Gilles de Gourmont l'imprima. Tory était alors commentateur érudit et diffus. Plus tard, il donna un livre orné de méchantes gravures, intitulé : *Valerii Probi grammatici Opusculum,* en 1510, en attendant que sa bonne étoile le mît dans son vrai chemin.

Il avait pour marque, disent les érudits du Livre, une croix de Lorraine ☨, assez petite et perdue dans les ornements de ses planches. La vérité, c'est que ce signe se retrouve dans la marque de Tory, *le Pot cassé,* et aussi quelquefois dans la lettre G, qui était sa signature ordinaire. Cette opinion, que nous n'essayerons pas de contredire dans un livre de vulgarisation comme celui-ci, nous semble pécher sur ce point, que d'autres eurent cette marque, suivant qu'on en juge par les touches, essentiellement différentes entre elles, des gravures portant la petite croix lorraine, et particulièrement celles de Woériot, au milieu du siècle.

Si l'on en croyait M. A. Bernard[1], Geoffroy Tory eût cultivé toutes les sciences avec un égal succès. Nous serons plus modeste pour lui, et nous nous contenterons de lui reconnaître une des premières places dans l'art de décorer les livres d'heures. Sans doute, ses voyages en Italie avaient contribué à modifier son goût

1. *Geoffroy Tory, peintre et graveur, premier imprimeur royal, réformateur de l'orthographe et de la typographie.* Paris, Tross, 1857, in-8°.



Fig. 42. — Titre de l'*Entrée d'Éléonore d'Autriche à Paris*, par Guillaume Bochetel. Imprimé par Geoffroy Tory, en mai 1531, in-4°.

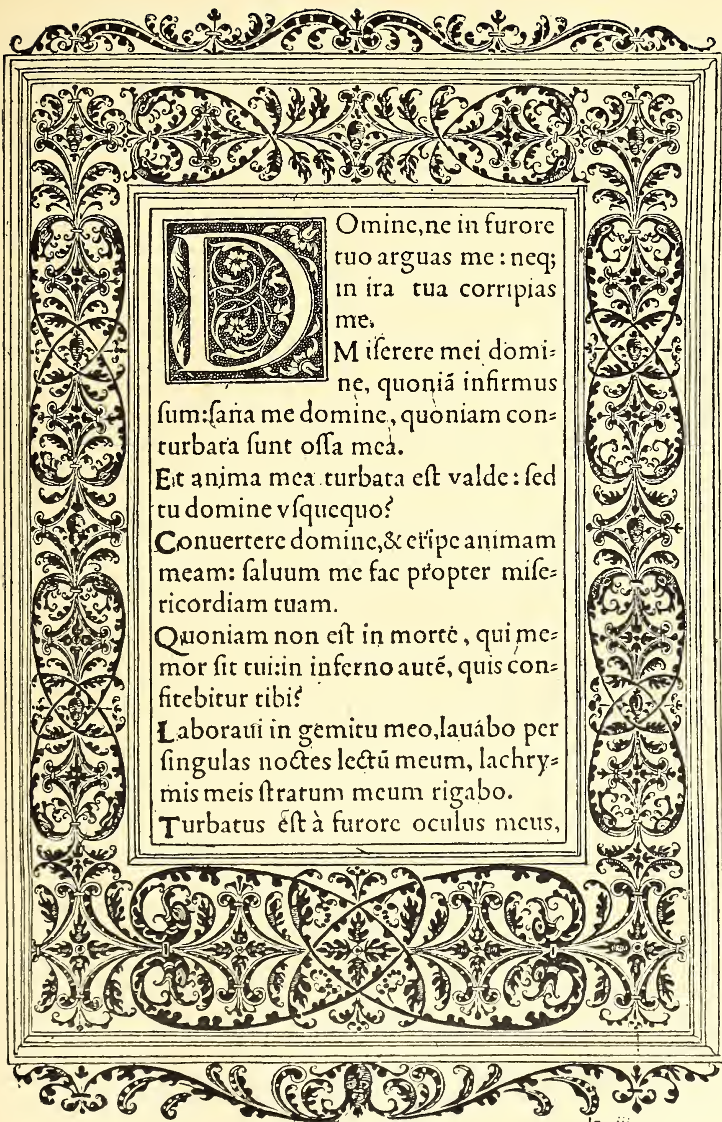
et à le détourner un peu de la manière sobre et naïve qui était la caractéristique de la gravure française

d'alors ; mais il conserva néanmoins les traces indélébiles de son art d'origine, comme l'accent de province dont ne peuvent se corriger certaines gens.

Les Heures de la Vierge, qu'il dessina et qu'il dut graver vers 1520, pour le compte de Simon de Colines, sont merveilleusement encadrées dans des ornements jusqu'alors inconnus chez nous ; toutefois, et en dépit des tendances, c'est purement là un livre français, et la bordure que nous donnons ici en est une preuve péremptoire.

Geoffroy Tory composa un curieux traité, moitié poétique et moitié érudit, où il étudiait tout à la fois la forme des lettres au point de vue de la typographie et de l'emblème, et aussi l'orthographe française d'alors. Il nous apprend lui-même qu'il fut amené à commencer ce livre le jour de la fête des Rois, 1523, alors qu'après un frugal repas il s'était mis, disait-il, « à fantasier en mon lict et mouvoir la roue de ma memoire, pensant à mil petites fantasies tant sérieuses que joyeuses, entre lesquelles me souvient de quelque lettre antique que j'avoys nagueres faicte pour la maison de Monseigneur le trésorier des guerres, maistre Jehan Groslier[1], conseiller et secrétaire du roy nostre sire, amateur de bonnes lettres et de tous personnages sçavans ». Tory appela son livre *Champfleury, auquel est contenu l'art et science de la deue proportion des lettres... selon le corps et le visage humain,* et il le publia lui-même en petit in-folio, en y mettant l'enseigne de Gilles de Gourmont, l'an 1529.

1. Voir ci-après au chapitre de *la Reliure.*



DOmine,ne in furore tuo arguas me : neq; in ira tua corripias me.

Miſerere mei domi-ne, quoniã infirmus ſum:ſana me domine, quoniam conturbata ſunt oſſa mea.

Et anima mea turbata eſt valde : ſed tu domine vſquequo?

Conuertere domine,& eripe animam meam: ſaluum me fac propter miſericordiam tuam.

Quoniam non eſt in morte, qui memor ſit tui:in inferno autẽ, quis confitebitur tibi?

Laboraui in gemitu meo,lauabo per ſingulas noctes lectũ meum, lachrymis meis ſtratum meum rigabo.

Turbatus eſt à furore oculus meus,

lz iij

Fig. 43. — Pleine page des *Heures* de Simon de Colines, par Tory.

Au fond Tory avait été séduit par les théories de

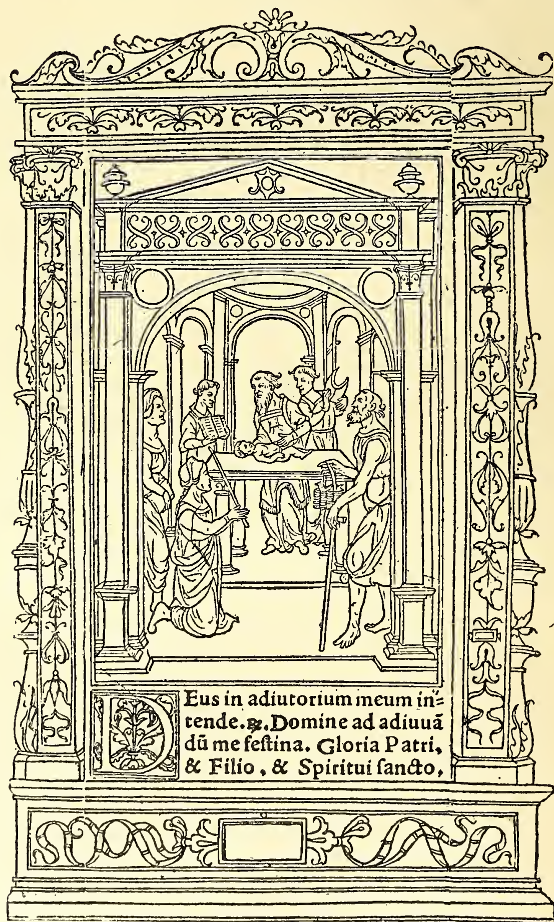


Fig. 44. — *Heures* de Geoffroy Tory. La circoncision.

Dürer, sur les proportions du corps humain, et il le dit :

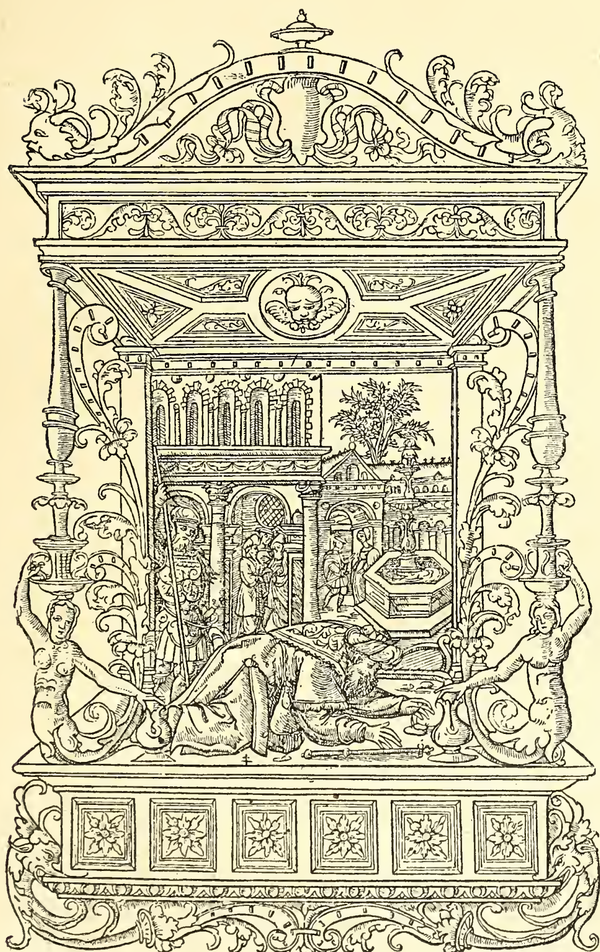


Fig. 45. — *Heures* de Simon de Colines, avec la marque de la Croix de Lorraine.

« Albert Dürer, noble painctre allemand, est grandement

à louer, qui a si bien mis en lumière son art de paincture en désignant les corps de géométrie, les rampards de guerre et les proportions du corps humain. » Il veut alors indiquer à ses contemporains la mesure vraie des lettres, « le nombre de points et de tours de compas à chascune d'elles requis ».

La partie la plus amusante de ce curieux traité est sûrement la petite préface académique, où, sous une forme enjouée, le grand libraire étudie l'orthographe de son temps et s'élève contre les forgeurs de mots nouveaux, contre les latiniseurs de notre langue, « les escumeurs de latin, plaisanteurs et jargonneurs... lesquels ne se mocquent seulement de leurs semblables, mais de leur propre personne ». Le passage tout entier fut copié par Rabelais, à peu près littéralement, et il indique chez son auteur un bon sens que, malheureusement, tous ses contemporains n'ont pas eu.

Il avait joint à ses théories une foule de dessins de lettres au compas, pour la partie technique. Puis il s'était, à la mode du temps, laissé entraîner à la suite des Grecs et des Romains, peut-être un peu plus loin qu'il ne convenait, perdant pied au milieu de dissertations oiseuses. A ces gravures de métier il avait joint de petites et charmantes figures qu'il disait être de Jean Perréal, puis des lettres emblématiques dans le genre de l'Y que nous donnons ici avec un texte explicatif et des commentaires. Pour lui, cet Y a deux branches, celle de vertu et celle de vice. Celle de la vertu porte des palmes, des couronnes, un sceptre et un livre ; celle du vice, des verges, une potence et le feu.

Avec l'importance que ne manquèrent point de lui

donner ses travaux, Geoffroy Tory fit école, et c'est de son atelier que sortirent les bois destinés au livre de Paul Jove sur les ducs de Milan, paru en 1549, chez Robert Estienne, in-4°. On avait attribué les portraits des ducs insérés dans ce travail à Geoffroy Tory lui-même; mais, comme nous l'avons dit, il était mort en 1533, et il n'y a guère apparence qu'il eût, de sa main, gravé ces figures seize ans avant leur publication. D'ailleurs, notre doute sur la croix de Lorraine, en tant que signature exclusive de Tory, comme on l'a cru, nous conduit plutôt à penser à la marque collective d'un atelier, lorsqu'on la rencontre sur des pièces très postérieures à la mort du maître [1]. Mais en dépit de l'absence de monogramme, nous ne manquerons pas de considérer comme de Tory lui-même, pour le dessin et la gravure, l'admirable bois

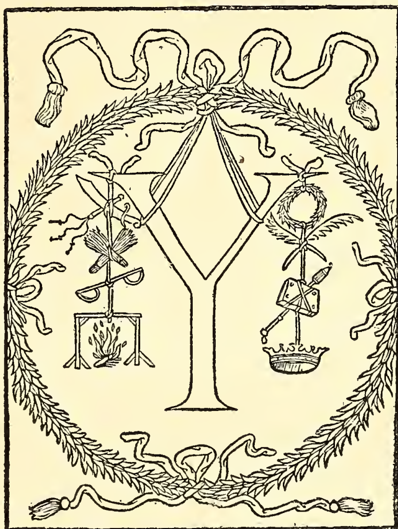


Fig. 46. — Lettre Y emblématique tirée du *Champfleury* de Geoffroy Tory.

1. La preuve, c'est que cette marque se trouve sur les gravures de l'*Entrée du roi à Paris* en 1549 (Paris, Roffet, in-4°). Or on ne peut penser à un travail antérieur de Tory, car c'était là des figures d'une date bien certaine et bien spéciale, étant donnée leur origine.

du *Diodore de Sicile,* d'Antoine Macault. Holbein, qui composait à peu près au même temps une scène presque semblable, où le roi de France, assis sur un trône, recevait le poison des mains de la Mort, n'a rien fait de mieux.

Dans les proportions exiguës du dessin, tous les personnages ont leur physionomie propre; on reconnaît Duprat, Montmorency et les trois fils du roi. Macault, debout, fait lecture de sa traduction devant un cénacle de seigneurs et surtout de gens de lettres. Cette page admirable, trop inconnue à notre sens, est un des monuments les plus sincères et les plus habiles de la gravure française; elle va de pair avec les meilleures inventions d'Holbein, qui ne l'ont jamais dépassée, et elle marque le point culminant de l'illustration du Livre avant les exagérations de l'école de Fontainebleau.

Geoffroy Tory n'en fit point la vente; le *Diodore de Sicile,* préparé sans doute deux ou trois ans auparavant, ne parut qu'en 1535, en in-4°, à l'enseigne du *Pot cassé*, sa signature ordinaire.

Nous voici donc, et grâce à lui, entrés de plain-pied dans le règne de François Ier, qu'on a appelé le *Père des lettres,* et qui, pour une cause ou une autre, favorisa les arts. Sans doute la décoration des palais royaux, les peintures grandioses l'intéressèrent plus vivement que les vignettes des livres et les efforts des imprimeurs. Mais malgré tout il s'en occupa, lisant beaucoup, se faisant suivre quelquefois de volumes jusque dans ses voyages. D'après un compte des Archives nationales (J. 961, n° 105), Claude Chappuis, son bibliothécaire, son *libraire,* comme on disait alors, lui en emballa des caisses entières qu'il em-



Fig. 47. — Macault lisant à François Ier sa traduction du *Diodore de Sicile*. Gravure sur bois attribuée à Tory.

porta en Dauphiné, au moment des guerres du Piémont, et le transport en coûta vingt livres tournois.

Il y avait, d'ailleurs, chez le roi François, suivant les influences subies, de curieuses alternatives de libertés ou de tracasseries. On commençait à s'apercevoir, un peu tard, que les doctrines de Luther se répandaient par le Livre, et la Sorbonne en était aux champs. Elle prétendait même imposer son texte expurgé de la Bible aux éditeurs et n'en plus tolérer d'autre. Théodore de Bèze, ennemi des sorbonnistes, disait à ce propos avec l'aménité qui le caractérisait :

Nos grandz docteurs au chérubin visage
Ont défendu qu'homme n'ait plus à voir
La saincte Bible en vulgaire langage
Dont un chascun peut congnoissance avoir;
Car, disent-ils, désir de tout savoir
N'engendre rien qu'erreur, peur et souci...
Arguo sic, s'il en est doncques ainsi
Que pour l'abus il faille oster ce livre,
Il est tout clair qu'on leur devroit aussi
Oster le vin dont chascun d'eux s'enivre.

Nous n'avons donné cette pièce que pour montrer à quel point les choses en étaient venues, grâce à l'imprimerie. Il est très certain que tous les pamphlets, les placards et autres horreurs, publiés pour fait de guerre religieuse, ne firent point progresser le Livre. Toutefois le roi ne se désintéressait pas de la question technique; la librairie méritait des encouragements au moins autant que des châtiments, et d'ailleurs les années couraient, transformant peu à peu les hommes et les idées. En dépit d'apparentes sévérités, le prince n'avait-il point été un peu touché au contact de la

religion nouvelle, comme sa sœur Marguerite et sa belle-sœur Renée de Ferrare?

Quoi qu'il en soit, il se montra deux fois partisan résolu du célèbre Robert Estienne, beau-fils et associé de Simon de Colines, dont les travaux en érudition et en typographie prenaient de jour en jour plus d'importance. Robert Estienne avait eu le grand honneur d'être choisi parmi tous ses confrères par le roi François comme imprimeur spécial. Ce prince lui avait fait graver par Claude Garamond, d'après les dessins calligraphiques d'Ange Vergèce, le premier tailleur de matrices de l'époque, un caractère grec spécial en trois grandeurs, dont on se servit en 1544 pour composer l'*Histoire ecclésiastique* d'Eusèbe. C'étaient là ces fameux types royaux, *typi regii,* dont Estienne ne manquait pas d'indiquer l'emploi dans le titre de ses ouvrages; ils donnèrent à penser et à écrire depuis que François Ier avait fondé l'Imprimerie royale. La vérité, c'est qu'Estienne gardait ces lettres dans son officine, pour les éditions du roi; on peut les voir encore à l'Imprimerie nationale de Paris où on les conserve.



Fig. 48. Robert Estienne, d'après la gravure de la *Chronologie Collée.*

Robert Estienne avait épousé la fille de Josse Bade d'Asch, *Badius Ascensianus* en latin, un des premiers typographes parisiens du temps; nous reproduisons la marque de Bade où se trouve un intérieur d'imprimerie. Nous reviendrons, dans un chapitre spécial, sur le fonctionnement de ces ateliers; il nous a paru bon,

néanmoins, de mettre sous les yeux du lecteur une officine au temps de Robert Estienne et de Geoffroy Tory.

Pour ce qui est de la décoration du Livre, Robert Estienne ne paraît point s'en être inquiété. L'essentiel pour lui, c'était la pureté des textes et des caractères, l'érudition et non pas l'art[1]. Aussi a-t-il publié plusieurs ouvrages en latin et en grec, et entre autres le *Thesaurus*, gros dictionnaire latin paru en 1532, puis une *Bible* avec des notes de Vatable, revues par Léon de Juda. De là des colères!

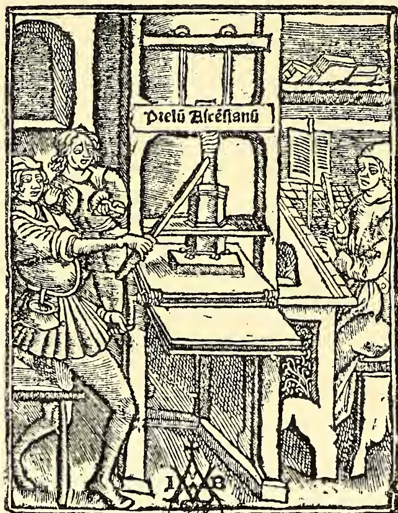


Fig. 49. — Atelier de Josse Bade au commencement du XVIe siècle.

Léon de Juda étant partisan de Zwingle, la Sorbonne accusa la Bible de sentir un peu le huguenot. François Ier défendit Estienne; mais, quand ce prince fut mort, Estienne s'enfuit à Genève, où on l'accusa d'avoir emporté les types royaux. La vérité, c'est qu'il avait simplement emporté les matrices.

1. Robert Estienne était le successeur de Conrad Neobar, nommé imprimeur royal pour le grec en janvier 1538. Il était le beau-frère de Michel Vascosan, marié aussi à une fille de Josse Bade.

Au temps dont nous parlons, tout sert à la décoration du Livre. Il y a les portraits, les blasons, les planches de topographie, les costumes, les emblèmes. Les petits portraits gravés sur bois ornent d'ordinaire les œuvres des poètes, comme celui de Nicolas Bourbon, par exemple, merveille de vérité et d'adresse. On multiplie les clichés de frontispices dans les in-folio ; on emploie les grandes lettres initiales ingénieusement gravées et pointillées, dans le genre de celle qui commence ce chapitre.



Fig. 50. — Portrait de Nicolas Bourbon. Gravure sur bois du commencement du XVI[e] siècle.

Jacques Kerver reproduit, en 1545, pour son usage et avec des planches faites pour lui, le fameux *Songe de Poliphile,* publié chez Manuce en 1499. La veuve de Denis Janot le libraire, Jeanne de Marnef, publie une des plus ravissantes choses d'alors, *l'Amour de Cupidon et de Psyché,* d'Apulée, avec de délicieuses figures en bois, d'après des tailles-douces italiennes. Que d'autres ne pourrions-nous pas nommer encore dans la profusion extraordinaire des livres charmants!

Sans vouloir entrer dans le détail, il faut bien parler

un peu de Lyon qui était alors un centre de librairie des plus étendus et des plus prospères. C'est Lyon qui eut l'honneur insigne de publier avant tous autres, en France, les célèbres bois de la *Danse des Morts* d'Holbein, le peintre de Bâle. Sans doute l'imprimeur Treschel n'en eut point la primeur, bien qu'on n'en connaisse pas d'édition allemande, car, dans celle de Lyon, ils sont déjà fatigués et écrasés; toutefois, il existe au Cabinet des estampes de Paris des figures de la *Danse* portant une légende allemande vraisemblablement composée avec les caractères de l'atelier de Froben à Bâle. Le titre de Treschel était : *les Simulachres et historiées faces de la mort autant elegamment pourtraictes que artificiellement imaginées,* et le volume in-4° avait été imprimé par Frelon.



Fig. 51. — Le roi et la mort. Vignette pour la *Danse des Morts* d'Holbein.

Les *Icones veteris testamenti,* qui précédèrent chez Treschel la publication de la *Danse des Morts,* eurent aussi des tirages faits à Bâle avant ceux de Lyon; M. Georges Duplessis l'indique dans une notice sur les différentes éditions de cet ouvrage (Paris. Extrait

des *Mémoires des antiquaires de France*, t. XLIV).

Avec Holbein comme avec Geoffroy Tory, nous arrivons à l'apogée de l'illustration et de l'habileté merveilleuse du graveur. Si l'on s'en rapporte à des rapprochements, à des comparaisons, c'est Hans Lutzelburger qui tailla ces planches d'après les dessins du maître de Bâle; or, contrairement à ce qui arrive généralement, le traducteur s'est presque élevé à la hauteur de son modèle; le trait est la perfection même, il est précis et spirituel, simple et pourtant explicite.

Si l'on admet le travail de Lutzelburger, il faut aussi admettre qu'Holbein dessina ses bois avant 1526, date de la mort du graveur bâlois. Or c'est précisément avant 1526 qu'Holbein habitait Bâle, et ce fut après qu'il voyagea.

Nous n'ajouterons rien aux communes louanges sur le livre de Treschel à Lyon; tout a été écrit d'Holbein, et nous ne saurions faire que des redites. Nous serions heureux pourtant que le lecteur essayât des comparaisons entre le François Ier de Tory et le Roi de la *Danse;* il y a un certain air de famille entre ces deux bois, ce qui est un singulier honneur pour Tory.

Au commencement du siècle, Bâle devait avoir une école de « formschneiders » travaillant pour l'exportation. Sans compter de nombreux produits employés à Lyon, il y eut aussi le trafic des clichés, des figures ayant déjà servi et vendues après. Parmi ces promenades de gravures, nous citerons plusieurs planches de la *Nef des fous,* de Brandt, cédées en 1520, à Galliot du Pré, libraire à Paris, qui les intercala dans l'*Éloge de*

la Folie, d'Érasme. Il faut croire, d'ailleurs, que ces bois avaient une vie singulière et un gros succès, car Galliot du Pré fonde sur eux des espérances :

> Va et cours selon tes fortunes,
> Follie ! simulant tes faces;
> Mais quelques choses que tu fasses,
> Rapporte force de pécunes.

Le règne de François Ier porta un grand coup à l'art national dans les illustrations. L'arrivée à sa cour d'artistes italiens de la décadence, de gens tels que le Rosso ou le Primatice, provoqua une révolution dans le goût; on s'habitua à considérer comme la distinction suprême les exiguïtés exagérées des personnages importés par ces artistes de par delà les monts; on vit dans leurs draperies contournées, dans leurs poses maniérées, je ne sais quelle beauté précieuse qui tenta les esprits préparés de la cour de France. Les figures toutes simples et naïves des vieux graveurs français prirent rang parmi les rebuts d'un autre âge, et l'on regarda avec mépris leurs compositions, que l'on qualifia « d'antiques ».

La manie des emblèmes et en général de tout ce qui touchait aux allégories, aux personnages mythologiques, s'accommoda très bien de ces inventions mièvres et bizarres. D'un autre côté, toute une classe d'artistes ou d'artisans, les illustrateurs du livre d'abord, puis les émailleurs, les fabricants de bijoux, s'emparèrent de ces modèles italiens dont le roi encombrait ses galeries, et qui couvraient à grands frais les murs de Fontainebleau. On comprend ce que des hommes

habiles pouvaient faire d'un mouvement pareil et d'un engouement si irréfléchi. Les éditeurs se mirent à la besogne et ils composèrent surtout les ouvrages dont la vente était assurée, par les sujets qu'ils fourniraient aux autres dessinateurs. C'est ce qui explique la quantité d'*Emblèmes* d'Alciat, de *Métamorphoses* d'Ovide publiés à Lyon ou à Paris et cent fois copiés et recopiés dans les industries d'art de l'époque. Sans cela on comprendrait mal le succès énorme de productions médiocres, comme les *Emblèmes* par exemple, dont on ne saurait jamais saisir la portée d'énigme ou de rébus. Ce fut Alciat, d'ailleurs, qui mit à la mode cette littérature; Alciat, sorte de jurisconsulte épicurien et avare, Gargantua doublé d'Harpagon, qui eut autant de maîtres et de seigneurs sur terre que les rois ou les princes voulurent bien enchérir les uns sur les autres pour se l'attacher. Il avait quitté autrefois l'Italie, séduit par les offres de François Ier; mais lorsque Sforza lui eut compté une somme plus forte, il s'en retourna, donnant pour raison de sa versatilité que le soleil doit parcourir la terre et l'échauffer de ses rayons. C'était répondre par un emblème, car ses emblèmes avaient tous cette grosse facétie sceptique dont on n'était déjà plus guère dupe alors.

Au surplus, ces aphorismes philosophiques, s'il leur arrivait d'être sérieux, avaient ce côté drôle que leur auteur prenait souvent à la lettre le contrepied de ses enseignements; avare, il vitupère les avaricieux; fuyant sa patrie par amour du gain, il blâme ceux auxquels « meilleure condition est offerte par les estrangiers ». Cependant il est parfois logique et consé-

quent avec lui-même, quand il assure que « poureté empesche les bons esprits de parvenir », et quand enfin, amateur de bonne chère, il meurt d'indigestion en 1550.

Son livre des *Emblèmes* eut une vogue qui dura jusqu'au XVIIe siècle, et les répétitions s'en multiplièrent à l'infini : à Paris, chez Wechel, en 1534; à Lyon, chez de Tournes (Hans de Tornes), un des plus grands éditeurs lyonnais, venu de la Souabe; chez Roville, son confrère, lui aussi l'un des premiers libraires du temps; chez Bonhomme; à Venise, chez les Alde, partout enfin, traduit en français, en espagnol et en italien.

Bernard Salomon, dit le Petit-Bernard, né à Lyon, fut un des dessinateurs de l'École de Fontainebleau, c'est-à-dire de l'École franco-italienne dont nous parlions plus haut, qui fournit le plus de gravures aux ouvrages imprimés à Lyon. Il orna de figures les *Emblèmes* d'Alciat pour l'édition de Bonhomme, en 1560, à Lyon, et donna de petites compositions des plus habiles — encadrées avec le texte dans une bordure de l'atelier de Geoffroy Tory — pour les *Métamorphoses* d'Ovide, par Jean de Tournes, en 1564. Le Petit-Bernard avait tous les défauts et toutes les qualités de ceux de son temps, depuis Jean Cousin jusqu'aux moindres; il faisait du Primatice en petit, mais il le faisait agréablement. Ses inventions du *Nouveau Testament* sont aussi des plus soignées; seulement, là plus que partout ailleurs, on aperçoit l'École de Fontainebleau, on sent le maniéré et le précieux.

Les ateliers de la seconde ville de France, on le voit, avaient pris à ce moment une importance consi-

L'aage de Fer.



Laage d'Erain fut encor trouué pire,
Non vicieus, quoy qu'il fuſt prompt aus armes:
Mais cil de Fer procedant à l'empire,
Reduiſit tout à merci de gendarmes.
Le pere aus fils liure cruels alarmes:
L'hoste n'eſt point de ſon hoste à ſeurté,
Le ſeul recours du foiblet git aux larmes:
Bref, tout eſt ſang, fraude, dol, malheurté.

Fig. 52. — Page des *Métamorphoses d'Ovide* du Petit Bernard, édition de 1564.

dérable; mais, avant les livres dont nous venons de parler, des inconnus y avaient publié, chez Roville, deux ouvrages; l'un, l'*Entrée du Roi Henri II à Lyon*, en 1549, était orné des plus gracieuses figures sur bois, et l'autre, le *Promptuaire des Médailles*, renfermait une série de portraits charmants sous couleur de reproductions antiques. On a souvent attribué à Jean Cousin les dessins de l'*Entrée de Henri II*, parce qu'il est de règle chez certains amateurs de mettre toujours un nom connu sur une œuvre; seulement si l'on veut bien songer à ceci, que Lyon avait alors des artistes célèbres, le Petit-Bernard dont nous avons parlé, et Cornélis de la Haye, dit Corneille de Lyon, dont nous parlerons tout à l'heure, il n'y a point lieu d'aller chercher à Paris ou à Rome l'auteur de ces illustrations.

Corneille de la Haye était un peintre qui exécutait à peu près les mêmes travaux que François Clouet à Paris, c'est-à-dire des portraits sur panneaux, dans un ton clair et harmonieux alors très à la mode. Pendant un voyage du Roi, il avait, si l'on en croit Brantôme, « portraicturé » la cour tout entière, et en avait conservé chez lui les esquisses. Il arriva que, dix ou quinze années après, Catherine de Médicis, passant à Lyon, revit ces portraits et les loua fort, reconnaissant ses accoutrements d'autrefois, ébahissant les courtisans du jour, lesquels ne l'avaient point connue en semblable équipage. Or cet artiste est aujourd'hui connu, grâce à diverses œuvres retrouvées, entre autres, deux portraits des fils de François Ier, conservés par Gaignières, que celui-ci avait attribués résolument à Corneille,

sans doute sur la foi d'inscriptions disparues. Tous deux ont été gravés en bois à Lyon et publiés dans le livre



Fig. 53. — Portraits de Madeleine, reine d'Écosse, et de Marguerite, duchesse de Savoie, d'après les originaux par Corneille de Lyon.

de Roville, le *Promptuaire des Médailles*, cité plus haut, avec de petites différences de détail tout à fait insigni-



Fig. 54. — Portraits de François, dauphin, et de Charles, duc d'Angoulême d'après les originaux par Corneille de Lyon.
Bois tirés du *Promptuaire des Médailles* de Roville.

fiantes. Il n'y a donc rien d'impossible non plus à ce que Corneille ait lui-même donné ces portraits, et les ait dessinés sur bois d'après les modèles de la chambre

dont parlait Brantôme. Aussi bien le faire d'un maître se retrouve-t-il dans les délicates figures du *Promptuaire*, et les différences que nous signalions sont-elles le fait de l'auteur et non d'un copiste, qui ne se fût point permis de changer rien.

C'est la première fois, croyons-nous, que ces rapprochements sont faits; ils serviront peut-être aux érudits lyonnais à percer le mystère; mais, en tout cas, nos suppositions sont plus honorables pour Corneille de Lyon que ne sont les fantaisies de Robert-Dumesnil à son égard[1]. A en juger par les quatre petites médailles ici représentées, l'art de la gravure sur bois a rarement été plus habile que dans ces portraits.

Quoi d'étonnant aussi qu'un homme comme Corneille eût dessiné de pratique les personnages de l'*Entrée de Henri II?* En tout état de cause, pourquoi choisirions-nous Jean Cousin plutôt que le Petit-Bernard? A cette époque, nous le savons, les rois conduisaient à leur suite leurs peintres ordinaires; mais nous ne sachions pas que Jean Cousin eût jamais suivi la cour à Lyon en 1549, n'étant point en titre d'office, comme Clouet.

Cet artiste a produit des œuvres bien authentiques d'ailleurs; l'une d'elles est signée et paraphée, et ne peut laisser aucun doute; c'est le *Livre de Perspective de Jehan Cousin Senonois, maistre painctre,* publié en 1560 par Jean Le Royer, imprimeur du roi pour les mathématiques. Cette profession d'imprimeur en mathématiques devait comporter certaines difficultés de

1. Robert-Dumesnil, *peintre-graveur français*. T. VI, p. 343.

gravure, car Le Royer nous apprend, dans sa préface, qu'il a dû terminer lui-même les planches commencées par Albin Olivier. Dans un autre traité de pratique in-



Fig. 55. — Capitaine à pied de l'*Entrée de Henri II à Lyon*. 1549.

titulé, *Livre de Portraiture* et publié en 1593, Jean Cousin s'intitule « peintre géométrien ».

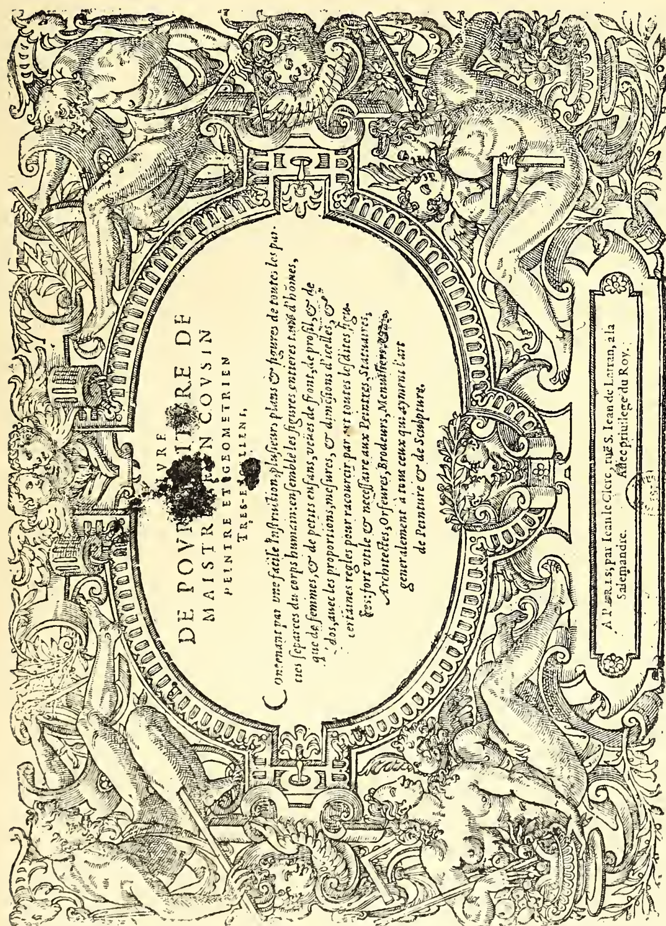
Il est hors de doute que ce maître donna pour plusieurs ouvrages des figures ou des ornements, mais quels furent ces livres? La mode était alors de multiplier les

encadrements des titres, les *compartiments*, pour employer le mot usuel, c'est-à-dire des passe-partout, au milieu desquels s'imprimait le texte. Cousin dut dessiner plusieurs de ces frontispices en bois, car celui du *Livre de Portraiture* apporte un curieux élément de comparaison. Mais il n'en avait point été l'inventeur; on vendait, en 1555, à Anvers, un livre imprimé en taille-douce d'après Jean Vriedman, par Gérard Juif, et c'était précisément un recueil de compartiments, pour servir aux libraires.

C'est à peu près vers ce moment qu'on vit les gravures en creux marcher de pair avec les figures en bois pour l'ornementation du Livre, et les meilleurs artistes allaient bientôt attacher leurs noms à des publications importantes dans ce genre. Nous avons expliqué, dans un autre chapitre, en quoi ce procédé était moins commode à l'impression d'un ouvrage. En effet, deux tirages successifs, celui de la planche et celui du texte, étaient un surcroît de peine et une cause fréquente d'erreurs. Mais la taille du bois fut un peu délaissée au milieu du XVI[e] siècle, surtout pour des estampes séparées, et les tailles-douces prirent une importance considérable sous différentes influences artistiques; la première était la facilité de graver à l'eau-forte une plaque de métal comparée à la difficulté de tailler un bois. Il arriva donc tout naturellement que les burinistes voulurent employer leur art à l'illustration, et le goût vint assez vite de ce procédé nouveau.

En France, le premier volume de ce genre avait été imprimé à Lyon, en 1488, chez Topie de Pymont, en in-folio; c'étaient les *Pérégrinations en terre sainte* de

Bernard de Breydenbach, avec figures en creux, copiées


[illegible]VRE
DE POV[illegible]TI[illegible]RE DE
MAISTR[illegible]N COVSIN
PEINTRE ET [illegible]GEOMETRIEN
TRES-E[illegible]LLENT,

Contenant par une facile Instruction, plusieurs plans & figures de toutes les parties separees du corps humain: ensemble les figures entieres tant d'hõmes, que de femmes, & de petits enfans, veües de front, de profil, & de dos, avec les proportions, mesures, & dimensions d'icelles, & certaines regles pour racourcir par art toutes lesdites figures: fort utile & necessaire aux Peintres, Statuaires, Architectes, Orfeures, Brodeurs, Menuisiers, & generalement à tous ceux qui ayment l'art de Peinture & de Sculpture.

A PARIS, par Iean le Clerc, rue S. Iean de Latran, à la Salemandre.
Avec priuilege du Roy.

Fig. 56. — Titre du *Livre de Portraiture* de Jean Cousin, publié en 1593 chez Jean Le Clerc.
(La tache du titre est dans l'original conservé aux Estampes de la Bibliothèque nationale.)

sur l'édition de Mayence de 1486. Depuis, le moyen avait été abandonné jusque vers 1550 tant pour les

raisons données plus haut que pour motifs autres; seulement on rencontrait de temps en temps quelque planche égarée dans un livre, qui restait là comme une amorce et attendait mieux. Sous le règne de Henri II, l'exiguïté des volumes ne permettait point toujours les gravures en bois et les artistes sur cuivre prirent pied au milieu des illustrateurs; il y eut alors des tentatives, telles que celles de l'*Histoire de Jason*, de René Boyvin en 1563, qui aboutirent, sous Charles IX, à un charmant volume en taille-douce gravé par P. Woériot.

Les *Emblèmes* de Georgette de Montenay étaient, eux aussi, de la classe amphigourique de ceux d'Alciat; mais ils avaient un avantage, assurait l'auteur :

Alciat fist des emblèmes exquis,
Lesquels, voyant de plusieurs requis,
Désir me prist de commencer les miens,
Lesquels je croy estre premiers chrestiens.

Cette orthodoxie ne les rendait pas plus intelligibles; mais les gravures de Woériot, pour malhabiles qu'elles fussent encore, apportaient un élément d'intérêt faisant passer sur le reste. C'est toujours à Lyon — Lyon rival et souvent maître de Paris pour la typographie — que l'auteur avait imprimé son ouvrage.

Par le privilège daté de 1566, soit de cinq années avant la publication, on voit qu'il « est permis à Pierre Woériot, sculpteur (graveur) du duc de Lorraine, de pourtraire, graver et *tailler en cuivre et taille-douce* les figures desdicts emblèmes jusques au temps et terme de cinq ans ». (18 octobre 1566.)

Pierre Woériot signa quelquefois des estampes de

la petite croix lorraine adoptée par l'atelier de Geoffroy Tory, comme on peut le voir par notre gravure.



Fig. 57. — Gravure de P. Woériot
pour les *Emblèmes* de Georgette de Montenay.

La taille-douce avait désormais droit de cité, et les ouvrages se répandirent qui en étaient illustrés et décorés. L'architecte Du Cerceau publiait bientôt son recueil admirable des *Plus beaux bastiments de France* en in-folio, 1576-1579, dans lequel il avait prodigué les plans et les vues des châteaux royaux et princiers. Thevet donnait sa *Cosmographie universelle* et ses

Hommes illustres, ce dernier ouvrage orné de portraits au burin d'une facture assez habile. A Paris, les éditeurs, Mamert Patisson (marié à la veuve de Robert Estienne, dont il avait pris l'impression et la marque), Adrien Le Roy et Robert Ballard, ses confrères, publient le célèbre *Ballet comique de la royne faict aux nopces de Monsieur le Duc de Joyeuse,* composé par Balthasar de Beaujoyeux, valet de chambre de Henri III. Et, dans ce livre où sont jetées à la hâte les gravures à l'eau-forte, le roi étalait toute son impudeur et sa misère. Le Livre eut souvent cette mission inconsciente de transmettre à la postérité les indignités de son auteur ou de ses héros. Nous avons vu Alciat mentir à sa vie par des aphorismes de sage de la Grèce ; Henri III se révèle tout entier aux noces du mignon :

Et tu verras de ta race
Double postérité,
Et sur les François grâce,
Paix et félicité !

s'écrie Beaujoyeux dans son lyrisme. Dès ce moment le Livre avait quitté l'âge d'or pour entrer dans les vanteries de courtisans et les abstractions politiques.

Dans l'ordre des publications opposées au gouvernement d'alors, deux associés, Jacques Tortorel et Jean Perrissin, de Lyon, avaient publié un célèbre recueil de planches sur les guerres de religion qui ensanglantèrent le règne de Charles IX. Gravées sur métal, dans le principe, ces planches s'usèrent et furent peu à peu remplacées par d'autres en relief sur bois, pour lesquelles travaillèrent plusieurs artistes, entre autres

Jacques Le Challeux[1] et aussi Jean de Gourmont, un des plus célèbres tailleurs d'images du XVIe siècle. C'était là un ouvrage composé de feuilles détachées, de format in-folio, qui eut un débit extraordinaire parmi les religionnaires du temps.

Toutefois, les illustrations sur bois ne chômaient pas. Les portraits d'auteurs, répandus par les crayons de Clouet et de son école, se mettaient couramment en tête de leurs œuvres. Je ne voudrais pas dire que Clouet eût dessiné lui-même les portraits de Tiraqueau, de Taillemont, en 1553; de du Billon, l'auteur du *Fort inexpugnable,* en 1555; de Papon, d'Ambroise Paré, en 1561; de Grévin, de Ramus et d'autres; mais la précision de ces physionomies rappelle la tournure très particulière des artistes français du XVIe siècle. Les *Poésies* de Ronsard, en 1586, renferment une série de portraitures fort habiles, entre autres celle de Muret, son commentateur, l'une des plus parfaites dans le genre. Christophe de Savigny, auteur des *Tableaux accomplis de tous les arts libéraux*, publié par Jean et François de Gourmont, en 1587 se fit représenter en pied dans le frontispice de son ouvrage, et offrant son livre au duc de Nevers à qui il l'avait dédié. Cette planche in-folio, vraisemblablement gravée par Jean de Gourmont, est des mieux finies que l'on voie. Aussi bien l'ouvrage de Savigny, pour oublié qu'il soit de nos jours, ne laissa-t-il pas que d'avoir un grand retentissement de son temps, et Bacon y puisa l'idée de son

1. M. Théophile Dufour, de Genève, a publié sur Perrissin, Tortorel et Le Challeux une brochure où il détermine la part de chacun d'eux dans l'œuvre. (Paris, Fischbacher, 1885, in-8°.)

livre célèbre sur l'encyclopédie des sciences, *Two bookes.. of advancement of learning* (Londres, in-4°).

Puisque nous voici amené à parler du duc de Nevers, il ne sera point sans intérêt pour nos lecteurs de mentionner ici une pièce rencontrée par nous aux manuscrits de la Bibliothèque nationale, et grâce à laquelle on peut se rendre compte du travail nécessité alors par la publication d'un livre illustré[1]. Le duc faisait préparer, en 1577, l'impression d'un livre apologétique dont nous n'avons d'ailleurs retrouvé aucune trace, et son intendant lui écrit à ce sujet une longue lettre où il traite la question des compositions et des reliures. Il était nécessaire que l'œuvre parût vite, et parût reliée et dorée pour faire des cadeaux. A en croire l'intendant, le veau serait la couverture la plus expéditive : « pour faire des présens (les livres) seront beaucoup mieulx en quelque veau rouge ou noir... bien doré par-dessus, et non en vellin qui est un parchemin dellié qui se regredille incontinent. »

D'après les renseignements de l'homme d'affaires on voit qu'on tirait cinq épreuves de chaque feuille pour les corrections typographiques et qu'il fallait douze jours pleins pour les reliures.

La partie la plus intéressante de ce mémoire est celle ayant trait à la gravure sur bois du portrait. On avait fait dessiner la planche par un artiste qui était parti depuis; or elle ne plaît pas, mais les ornements peuvent passer. L'intendant propose de « faire ancrer une petite piece de bouys dans la planche et vous y faire

1. Bibl. nat., ms. français 4538, folio 175.

portraire ». C'est, on le voit, une correction par élimination. On évidait le poirier dont était la figure primitive et on y substituait un carré de buis : « pour aultant qu'en cette mesme besongne le poirier dont est la planche réussisse si bien à la taille, comme le bouys qui est plus dur. »

Le portrait de la duchesse de Nevers était mieux; cependant le poirier avait fléchi sous le travail. « Celluy de madame est plus passable, néanmoins il y a encore quelque chose à dire à un œil. C'est le boys qui ne peult porter la subtilité du trait. »

Voilà en quelques lignes très claires, et expliquée par un homme de l'époque, toute l'économie de la publication d'un livre au XVIe siècle, au moment où le bois déclinait déjà pour céder la place à la gravure en creux. Celle-ci va bientôt régner en maîtresse, grâce à la plus importante maison de librairie du siècle, l'atelier des Plantin, à Anvers.

Christophe Plantin, comme Jenson, était originaire de Tours. Après avoir appris son art chez Macé, à Caen, il vint à Paris, d'où les guerres le chassèrent bientôt. Il partit pour les Pays-Bas, et là le roi Philippe II le nomma son premier imprimeur, *architypographus*. Établi à Anvers, en 1555, il recevait chez lui, ainsi que le faisaient les Estienne ou les Alde, la plupart des savants et des gens de lettres de son temps, et parmi eux Juste-Lipse, que Balzac accusait d'écrire les préfaces latines signées par Plantin. Ce qui est sûr, c'est que celui-ci n'était ni un Estienne ni un Manuce.

Sa probité en art lui faisait exposer à la vue des passants des épreuves de ses ouvrages avec promesse de

récompense pour chaque faute indiquée. Les Estienne avaient aussi employé ce système. Plantin, pour n'être en retard dans la perfection typographique sur aucun de ses contemporains, avait fait venir de France le célèbre fondeur de caractères nommé Guillaume Lebé, qu'il chargea de le fournir de fonte spéciale [1]. Sur les ordres du roi Philippe II, il composa la *Bible d'Alcala* en 8 volumes in-folio, absolument parfaits d'exécution; malheureusement le gouvernement espagnol, lui ayant avancé des fonds au cours de la publication, le poursuivit avec la dernière rigueur pour en obtenir le remboursement. Il fut très près de fermer son imprimerie; mais il reprit courage et remit de l'ordre dans ses affaires, au point d'être devenu, en 1589, l'année où il mourut, le plus grand libraire des Flandres. Sa marque était une main tenant un compas, avec la devise: *labore et constantia.*



Fig. 58. — Portrait de Christophe Plantin né à Tours, imprimeur à Anvers. D'après la *Chronologie Collée.*

Plantin, mort à soixante-quatorze ans, laissait des maisons prospères à partager entre ses trois filles. C'était

1. Bib. nat. Imprimés X, 63, in-8°. *Album de caractères.* Lebé a mis cette note sur ce volume : « Ceste glose faicte à Paris 1574, par moy, est la 14e lettre, et le texte faict sur l'eschantillon de la précédente pour la grosseur, mais d'un art meilleur. Et du présent a esté imprimé la grande Bible de Anvers par Plantin auquel j'en vendis une frappe ». (fol. 6.) — Au fol. 20, on lit : « Je ne scay d'où est ce petit Hébreu que je reçeu de Plantin pour lui en faire un plus petit, il m'en envoya ce demi-feuillet, et n'en ay point veu à Venise ny autre part » Ce curieux renseignement a été découvert par M. H.Omont, du département des manuscrits.

d'abord celle d'Anvers, qui faisait rouler 17 presses, même à l'époque où il périclitait; c'étaient ensuite les succursales de Paris et de Leyde, de moindre conséquence. Ce fut la seconde fille mariée à Jean Moret, dit *Moretus*, à qui échut l'atelier d'Anvers; Moretus et ses descendants continuèrent les impressions jusqu'à nous. Aujourd'hui la maison du grand éditeur est un musée typographique.

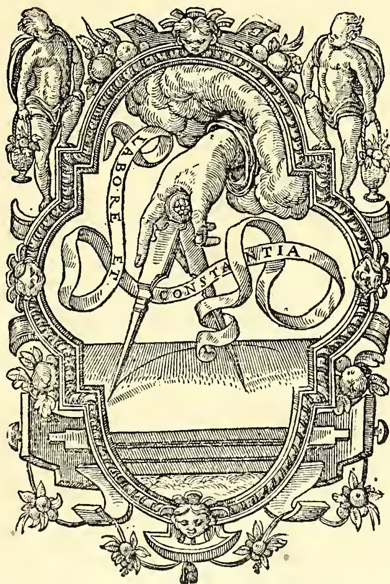


Fig. 59. — Marque de Plantin.

L'officine de Plantin, *officina Plantiniana*, s'entend tout aussi bien de ses descendants que de lui-même. La mode de la gravure en creux s'était répandue avant la mort du chef de la maison; ses successeurs continuèrent. On vit alors passer chez eux la plupart des graveurs au burin des Pays-Bas, les Wierix, les Galle, les de Passe, les Mallery, les van Sichem. Ce fut une véritable école d'illustration, qui créa peu à peu un genre précieux et ténu, non sans influence sur les artistes de l'époque. C'est de cette manière bien particulière que procédaient Thomas de Leu et Léonard Gaultier en France; et c'est

d'Anvers que sortirent ces petites images religieuses en taille-douce venues jusqu'à nous dans leur mysticisme incompréhensible.

Les frontispices de l'officine plantinienne inaugurèrent les passe-partout taillés au burin, chargés et compliqués, dont le XVII[e] siècle devait faire son profit. Pour dire le vrai, ces échafaudages noircis d'encre s'arrangeaient assez mal avec les titres, et il y a loin de cette décadence aux livres ornés de bois des Italiens ou des Français du commencement du siècle. Il faut toutefois faire une exception en faveur de Rubens, qui donna les dessins de plusieurs de ces travaux. Seulement l'architecture lourde et écrasée d'alors était moins que tout autre propre à ces décorations; elle demeurait sans grâce.

Elle passa des Plantin en France par les graveurs; elle alla jusqu'à Rome avec Martin de Vos et Jean Sadeler; elle s'imposa partout et, de ce jour jusqu'à présent, elle n'a pour ainsi dire jamais cessé un instant. Au temps qui nous occupe, elle allait prendre son essor chez nous, et de là se répandre en Europe avec un succès extraordinaire.

La gravure en relief, maintenue jusque-là, céda petit à petit devant cet envahissement. Quand Henri IV monta sur le trône, le bois avait, à bien peu de chose près, fini son mouvement ascensionnel. Il demeurait encore dans les *Canards* ou pièces populaires vendues à vil prix, mais on devine sans peine quel pouvait être le mérite de ces vignettes hâtives.

Voilà donc, suivant ses grandes lignes, l'histoire du Livre et de sa décoration à travers le XVI[e] siècle. Au début,

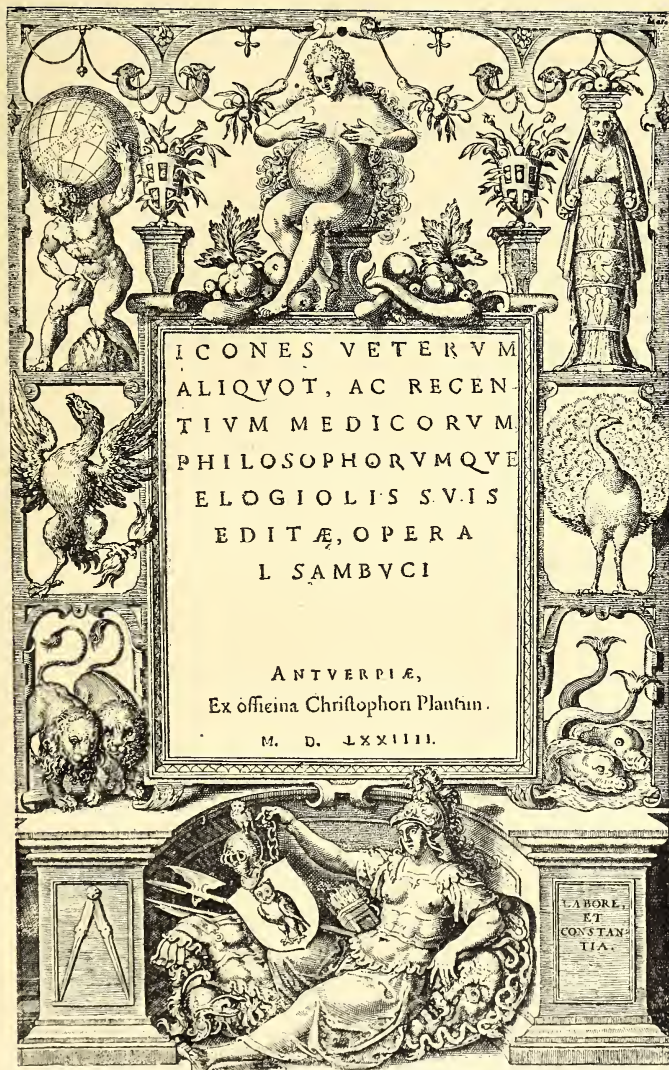


Fig. 60. — Frontispice d'un livre de l'Officine Plantinienne, en 1574.
Gravure en creux.

ce sont les épopées françaises en Italie, les livres d'heures, les romans de chevalerie. Puis vers 1550 environ, avec le règne de Henri II, les pamphlets religieux commencent, la librairie se répand, la lutte entre les illustrations en creux et celles en relief se dessine; elle se continue sous Henri III et se termine brusquement par la victoire des premières à l'extrême fin du siècle.

Avec les passions politiques, l'imprimerie est devenue une arme de combat, ce qu'elle ne cessera plus d'être. On sait, au XVIe siècle, ce que valent les délations perfides ou les louanges excessives. Le Livre suit d'ailleurs le sort de son auteur; si on brûlait l'écrivain, on brûlait l'ouvrage, témoin cette *Christianismi restitutio*, du catholique Servet, imprimée à Vienne, en Dauphiné, et jetée au bûcher avec lui-même, à Genève, en 1553. Un seul exemplaire fut sauvé des flammes et est aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale; c'est celui-là précisément qui fut annoté par Colladon, l'accusateur du malheureux Servet. On aperçoit encore les traces du feu sur les feuilles [1].

1. On peut voir ce curieux livre les mardis et vendredis dans les vitrines du 1er étage; exposition des imprimés, n° 369.



CHAPITRE IV

(1600-1700)

Tendances de la régence de Marie de Médicis. — Thomas de Leu et Léonard Gaultier dans le *Livre*. — J. Picart, C. Mellan. — Lyon et J. de Fornazeris. — Le *Livre* à l'étranger au commencement du XVIIe siècle : Allemagne, Italie, Pays-Bas. — Crispin de Passe en France. — Les Elzevier dans les Pays-Bas; leurs travaux. — Sébastien Cramoisy en France; l'imprimerie royale. — L'illustration avec Callot, Della Bella et Abraham Bosse. — Les libraires et l'hôtel de Rambouillet. — Le règne de Louis XIV. Antoine Vitré, syndic à l'avènement du roi. — Ses déboires et ses travaux; la Bible polyglotte de Le Jay. — L'art au grand siècle; les illustrateurs. — Sébastien Leclerc, Lepautre et Chauveau. — Leclerc prépare l'illustration et la décoration du *Livre* au XVIIIe siècle.



Fig. 61. — Lettre gravée par A. Bosse.

Nous voici arrivés à une époque critique où la science des vieux imprimeurs se transforme peu à peu en commerce, où le goût se perd sous l'influence des architectes religieux; changé en portique de cathédrale, le titre du livre se charge de colonnes, de saints mitrés et crossés de l'aspect le moins décoratif. L'imagerie sur

cuivre a remplacé les rinceaux et les arabesques des libraires de l'ancien temps. Grâce aux Plantin et à leurs imitateurs, la passion architecturale se répand au loin ; elle inonde la France, elle court en Allemagne, en Italie, et règne souverainement en Hollande. Et puis, le goût littéraire aussi se tient pour changé, les mœurs ne sont plus celles du XVIe siècle, effrontées, franches et gaies ; à la faveur des guerres de religion, une certaine hypocrisie est venue, l'emphase a remplacé le naturel, les Dieux s'apprêtent, suivant le mot d'un contemporain, à recevoir Louis et son génie.

Ce n'est pas que des artistes aient manqué au début du XVIIe siècle, qui eussent pu, en donnant liberté à leur talent, se montrer les dignes successeurs des autres. Malheureusement les libraires n'avaient plus la bride sur le cou, ils y avaient la corde, car on les pendait ou on les brûlait, à la moindre infraction aux bienséances politiques et religieuses. Encore le règne de Henri IV fut-il relativement, pour les artisans du livre, une période possible, où l'on se cantonna moins dans les termes étroits de règlements excessifs. Mais, à partir de ce prince, la sévérité alla grandissant, et, durant l'année 1626, on promulgua une nouvelle loi portant la peine de mort contre les distributeurs ou imprimeurs d'ouvrages interdits.

Sans doute, les livres qui se débitent ainsi sous le couvert, et se prohibent pour raison de bonnes mœurs, ne sont point les chefs-d'œuvre de la typographie ni de l'art. L'auteur y jette ordinairement, au hasard des caractères ou des illustrations, les sottises dont il espère tirer profit et réclame. Mais, pendant la régence de Marie

de Médicis, il n'y avait pas que les auteurs de méchant aloi qui fussent dans le cas de se faire pendre; on pendait tout aussi bien le libraire imprimant le pamphlet ou le livre d'un auteur réputé hétérodoxe, et il devenait assez difficile de se guider sûrement parmi les prohibitions. On fit donc par quantités énormes les ouvrages à frontons décorés de colonnades, ornés de saints à mitres et portant un titre ronflant de bonne orthodoxie. Le mysticisme un peu gros, venu de l'officine de Plantin, forma le fond le plus solide de tout marchand respectable.

Aussi bien sous Henri IV et la minorité de Louis XIII, deux illustrateurs français s'inspirèrent-ils de l'école anversoise pour les ornements du livre. Thomas de Leu, vraisemblablement originaire de la Flandre, allié au vieux peintre parisien nommé Antoine Caron, et graveur de portraits célèbres, fournissait des planches en creux pour les *Images de plate peinture des deux Philostrates, sophistes grecs* (Paris, Claude Cramoisy, 1609, in-fol.); et Léonard Gaultier, son confrère, collaborait au livre avec Jaspar Isaac et d'autres artistes.

C'est surtout Léonard Gaultier qui contribua à répandre en France la mode plantinienne, et son talent un peu froid, mais assez personnel, fit pour cet art plus que nul ne pouvait faire alors. Gaultier était, lui aussi, un graveur de portraits, précieux et recherché à la façon des Wiérix ou de Thomas de Leu. Mais, à la demande des éditeurs et des libraires, il avait composé d'autres planches; des figures historiques d'abord, où il représentait la famille royale et les seigneurs, pour l'éditeur

Leclerc, dans une manière naïve et sincère d'assez bon aspect. Il inventa de même ces images pieuses où l'on exaltait un miracle, où l'on représentait les cérémonies d'un jubilé et toutes choses de dévotion. Mais son plus grand succès fut dans la composition des frontispices d'ouvrages de théologie ou de piété imprimés à peu près par tous les libraires. Léonard Gaultier avait façon à lui de comprendre ces pilastres et ces colonnes d'ordre grec, sur lesquelles il campait fièrement des conciles entiers de cardinaux ou d'évêques, témoin l'en-tête de la *Bibliotheca veterum patrum* dans lequel il a entassé près de quarante figures. Il mariait aussi avec une certaine habileté le profane au sacré, plaçant, au milieu de saintes idéales, de belles dames pécheresses de son temps avec collerettes empesées et bijoux tombant sur les poitrines nues. L'ouvrage d'André Valladier, aumônier du Roi, intitulé *Métanéalogie sacrée,* chez Pierre Chevallier, en 1609, était précisément orné d'un titre dans ce genre très spécial, où Gaultier ne trouva guère de rivaux, et où il conservait dans le détail des ornements de toilette la précision des maîtres flamands.

Il travailla l'un des premiers pour Sébastien Cramoisy, imprimeur-éditeur, qui avait établi sa boutique dans la rue Saint-Jacques, *aux Cigognes.* Nous aurons occasion de parler plus tard de ce dernier, à propos de l'Imprimerie royale dont il fut le premier directeur; nous retenons pour l'instant ceci, c'est que Léonard Gaultier lui gravait, en 1611, le frontispice de l'*Aigle francois,* recueil de sermons de Thomas Giroult; l'éditeur en fit une sorte de passe-partout, car la même



Fig. 62. — Titre de la *Métanéalogie*, gravé par Léonard Gaultier.

planche lui servit à nouveau, en 1618, pour les *Sermons* de Raymond de Hézèque.

Outre les publications de Sébastien Cramoisy et de Chevallier, Léonard Gaultier ornait celles de Nicolas Buon, demeurant au mont Saint-Hilaire; de Nicolas du Fossé, établi rue Saint-Jacques, *au Vase d'or;* de Charles Chatelain, rue Jacob; de François Huby, *à la Bible d'or;* de Denys Langlois; de Thomas Blaise, *à Saint Thomas,* pour lequel il grava en grand in-folio le frontispice de l'*Histoire universelle* de Jacques de Charron, avec portrait de Louis XIII et figures. Il travaillait aussi aux livres de Denys de la Noue, à ceux de la veuve Buon, en 1635; de Charles Morel, imprimeur du Roi, en 1636; de Paul Frellon, à Lyon, héritier d'un nom et d'une marque célèbres, pour lequel il grava le titre des *Hiéroglyphiques* de J. de Montlyart, en 1615.

Avec une pareille profusion d'œuvres émanant d'un seul artiste, sans compter celles que produisaient en grande quantité des hommes plus modestes, la gravure sur bois était morte. Tout au plus se risquait-on encore à mettre dans un titre une marque typographique en relief, et le plus ordinairement cette marque n'était même pas suffisante et montrait trop le dédain où le goût tenait alors la figure en saillie. Ainsi va la mode, insouciante des règles les plus élémentaires de l'art. Mettre dans un titre gravé en creux des lettres en relief, ou orner un texte imprimé de gravures en taille-douce, est une hérésie de principe qu'on a consacrée au XVIIIe siècle à force d'habileté et de talent. Mais au commencement du XVIIe, en dépit de Léonard Gaultier, ou de Thomas de Leu, ces titres surchargés de-

meurent lourdement à l'entrée du livre, offusquant les yeux de leur tache trop noire, et faisant regretter sans conteste les admirables frontispices sur bois du siècle précédent.

C'est à proprement dire là tout l'ornement à l'avènement de Louis XIII et durant son règne. Léonard Gaultier composa bien de petites vignettes pour une édition d'Homère, seulement elles sont des plus médiocres et des moins entendues. Le frontispice! Telle était la ressource des burins inoccupés, et il faut dire combien d'autres suivirent cette voie. Il y eut Jean Picart qui fit un en-tête avec architecture et personnages pour l'*Histoire de la maison de Châtillon-sur-Marne,* au compte de Sébastien Cramoisy. Artiste froid et dur, il fut le rival de Gaultier et l'un des plus occupés parmi les graveurs en vignettes de Paris. A côté venait Jaspar Isaac, praticien médiocre, mais qui sut donner des titres assez habilement dessinés, entre autres celui de la continuation des *Annales* de Baronius, pour l'éditeur Denis de la Noue. Puis Claude Mellan, dont le talent habile et primesautier ne dédaignait pas ces œuvres secondaires où son burin se jouait comme à plaisir. Il faut dire cependant que sa touche hardie s'accommodait mal des espaces réduits, et qu'il n'y trouvait pas le champ nécessaire à son invention. Nous citerons son portrait de Louis XIV, en tête du *Code Louis XIV;* le titre de la *Perfection du chrestien*, où se voyait le cardinal Richelieu (chez A. Vitré, 1647, in-fol.); celui de l'*Instruction du Dauphin,* pour Cramoisy, en 1640; celui des *Œuvres* de saint Bernard pour l'imprimerie royale, et enfin le meilleur peut-être, celui des *Poésies*

du pape Urbain VIII, dont nous donnons ici une copie[1].

Lyon ne demeura point trop en arrière dans le mouvement, mais combien changé de sa grande réputation du XVIe siècle! J. de Fornazeris gravait les frontispices de *Juste-Lipse*, chez Horace Cardón, en 1613. Pierre Favre et Audran l'imitèrent. C. Audran donnait à Claude Landry la *Theologia naturalis* de Théophile Raynaud, et Picquet, le libraire, lui demandait le titre des *Annales minorum* de 1628. Partout le même goût se modèle sur les œuvres de la capitale; Rouen, Reims, Sens, pour ne nommer que les principaux centres, jusqu'à Venes, petite ville du Tarn, où Guillaume de Nautonnier publie en 1603 son curieux livre de la *Mécométrie*, au frontispice encadré dans des vues de villes, avec portrait du roi Henri à cheval.

Et, si nous passons en Allemagne, nous trouvons Mayence avec de médiocres gravures de première page suivant la formule et le procédé admis alors. Le titre du *Droit civil* d'Aymar Vailius, celui des *Œuvres* de saint Bonaventure, en 1609, pour le libraire Antoine Hiérat, et enfin celui du *Viridarium virtutum*, traité au burin assez habilement, publié en 1610. Que de chemin parcouru depuis Gutenberg, Fust et Schoiffher! Il y a encore un Yves Schoiffher à Mayence, mais le nom seul subsiste, plus rien d'autre n'est resté des vieux imprimeurs de l'autre siècle.

Il en est de même à Bamberg, à Cologne, à Nurem-

1. La Bibliothèque nationale (Estampes K b. 123) garde un curieux recueil provenant de Marolles, où sont conservés quelques-uns des types de gravures de l'imprimerie royale, tous de la main de Mellan. Le dessin original du titre des poésies d'Urbain VIII y est conservé (fol. 21).



Fig. 63. — Titre gravé par Claude Mellan, pour les *Poésies* d'Urbain VIII imprimées à l'Imprimerie royale, en 1642.

berg, à Bâle, dans toutes les villes qui furent l'honneur

de la typographie et du Livre dans les premières époques. Cologne n'est ni mieux ni plus mal partagée que les autres; il y a des gravures passables pour des titres chez les libraires Boëtzer, Kinck et de Binghy. Peut-être pourrait-on mentionner celui des *Commentaires* de Salmeron, avec personnages d'après des originaux allemands du xv[e] siècle. A Nuremberg, on peut citer un assez curieux spécimen pour le traité d'histoire naturelle de Basile Besler, où l'artiste a donné l'intérieur d'un cabinet de zoologie du temps. Mais où sont allés les bois et la typographie dans la ville de Koburger! Bâle se maintient très tard dans la gravure en relief; on y trace ensuite des choses médiocres sur le cuivre, même la *Todtentanz* ou *Danse des Morts,* publiée par Miegen, 1621.

A Iéna, à Francfort-sur-le-Mein, on trouve des imprimeries assez prospères; mais les gravures et l'ornementation sont délaissées. Il y eut cependant, à Francfort, le frontispice sur le *Traité du commerce* de Sigismond Scaccia, chez Zuner, en 1648, avec compartiments, dans lesquels étaient représentés la Bourse, le Change de la ville, ainsi que le port marchand.

A peine est-il besoin de mentionner les villes d'Italie qui ont suivi le mouvement. Venise, dès le milieu du xvi[e] siècle, avait eu des frontispices en taille-douce, parmi lesquels celui de Domeneco Zenoi pour les *Portraits des hommes illustres* de Nicolas Valegio. Dans la même ville travaillait Jacques Piccini au compte de Sgava, en 1648, mais il se mit également au service d'éditeurs romains pour lesquels il fit nombre de titres. A côté de lui, Frédéric Greuter ornait les publications

d'Alexandre Zannetti, non sans talent, il faut le reconnaître, mais sans personnalité.

Bologne, Brescia, Florence, Naples n'ont aucun sentiment original; elles suivent médiocrement la mode du jour.

Dans les Pays-Bas, les artistes sont assez nombreux; la famille des de Passe compose pour les livres des vignettes, des frontispices au burin, admirablement étudiés et compris ; le style clair et bien personnel de leurs œuvres met leurs illustrations au premier rang parmi celles de leur temps. Ils ont à la fois l'esprit qui crée et le burin spirituel qui traduit fidèlement une pensée; ils imaginent avec art, sans trop copier leurs devanciers, les scènes qu'ils retracent. De 1599, date de la publication de l'*Hortus Deliciarum*, un de leurs meilleurs ouvrages, jusqu'à 1623 environ, ils sont en Hollande, à Arnheim, à Amsterdam. En 1623, nous retrouvons l'un d'eux, le plus célèbre, Crispin le Jeune, donnant les figures du *Manège royal* de Pluvinel, à Paris, chez l'Angelier et une autre édition avec planches pliées en 1624, pour la vente de Guillaume Lenoir, *à la Rose blanche couronnée*. Ce magnifique ouvrage, dans lequel le roi Louis XIII est représenté recevant les leçons de l'écuyer Pluvinel, eut une troisième réimpression plus complète en 1625, chez un autre éditeur nommé Michel Nivelle. Voilà donc des Hollandais accrédités en France, à Paris, dans la ville la plus apte à comprendre alors et à payer le travail d'artistes excellents. En 1624, Gombauld publiait un *Endymion*, Gombauld que Boileau devait plus tard associer à d'autres poètes pour le déclarer un fabricant de sonnets pitoyables. Ce

fut Nicolas Buon, le libraire nommé plus haut, qui prit l'affaire à son compte et chargea de Passe, Léonard Gaultier et J. Picart de lui en fournir les planches in-8°. Pour lourdes et noires que fussent ces vignettes, elles n'en firent pas moins assez bonne figure dans l'édition du poète oublié, et nous devons à la vérité de reconnaître combien de Passe était dans la circonstance au-dessus de ses collaborateurs. L'année suivante, en 1625, il grave les *Dyonisiaques* de Nonus, pour Robert Fouet; le *Roman des Romans* de du Verdier, renfermant plus de dix gravures d'une allure très franche et très hardie. Le *Berger extravagant*, l'*Académie de l'Espée* vinrent en 1628, et nous en passons de très nombreux.

A vrai dire, Crispin de Passe ne se consacrait pas entièrement aux éditeurs parisiens, il conservait toujours des intérêts en Flandre pour y retourner de temps à autre; mais il ne trouvait pas dans son pays d'origine le débit facile et assuré de Paris. Pourtant la ville de Leyde avait alors un des ateliers de typographie des plus renommés; les Elzevier commençaient à se faire la place belle au milieu des imprimeurs de l'Europe, par la correction extrême de leurs éditions, la netteté de leur travail, l'art merveilleux de la disposition et de l'économie du livre. Au fond, leurs formats et leurs caractères étaient trop petits. Mais si l'exiguïté de la justification ne laissait plus guère de place à la vignette et à l'ornement, elle comportait une certaine coquetterie de pratique non sans charme. L'origine de l'atelier remontait à un Louis Elzevier, qui avait publié en 1592 une édition de l'*Eutropius* à Leyde. Il avait laissé des fils, qui, en s'associant, fondèrent la maison sans rivale que l'on sait.



Fig. 64. — Titre du *Manège royal* de Pluvinel, gravé par Crispin de Passe, en 1624.

Bonaventure Elzevier, petit-fils de Louis, fut le plus illustre de cette famille si curieusement adonnée à son art. Il prit comme associé Abraham, et conjointement ils lancèrent ces petits classiques latins in-12, dont la valeur est si grande maintenant. Citons entre autres le *Pline,* sorti de leurs presses dans l'année 1635 en 3 volumes in-12, le *Virgile* en 1636, le *Cicéron* en 1642. Aujourd'hui les amateurs, ceux-là surtout qui recherchent avec fureur le Livre, veulent des elzeviers non reliés, parce qu'ils sont en pleine marge. Or, de 1633 à 1639 environ, ces volumes sont composés d'un papier assez petit, laissant à la page in-12 de 130 à 133 millimètres ; de 1639 à la fin, le papier est plus grand, et la page in-12 a environ de 135 à 137. Il faut être amateur pour comprendre l'intérêt de ces chiffres, et employer son activité tout entière à la découverte de ces livres introuvables, qu'on se hâte de cacher lorsqu'on les a rencontrés.

Une de leurs œuvres les plus estimées est l'*Imitation* de Thomas A Kempis, imprimée par Jean et Daniel Elzevier vers 1653 et dite l'*édition sans date.* Mais comme on sait au juste que l'association de Jean et Daniel dura de 1652 à 1654, la date 1653 paraît des plus plausibles. Nous reproduisons le titre entier de ce bijou typographique qui eût mérité un graveur plus habile.

Il est à remarquer que les Elzevier évitèrent assez souvent de dater ou même de signer leurs travaux, pour des raisons faciles à comprendre. Publiant de nombreux ouvrages, ils ont peur de se compromettre aux yeux des puissants, et ils laissent aller leurs publications

sans marque de fabrique. Ces artistes en typographie étaient d'ailleurs les hommes les plus prudents et les plus

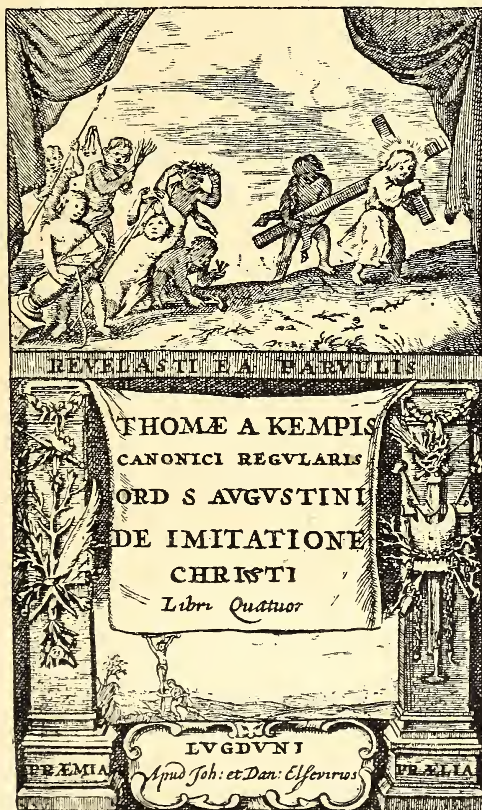


Fig. 65. — Titre de l'*Imitation* des Elzevier.

subtils du monde. Venus dans un moment où la librairie devenait un commerce avoué, et un commerce avec toutes les habiletés et les ressources des autres, ils en profitè-

rent sagement, recueillant pour eux gloire et profit, sans avoir fait autre chose que d'arriver à point. Employant les caractères de Claude Garamond, de Jacques Sanlecque, et les papiers d'Angoulême, ils sont à proprement parler des éditeurs français, comme M. Didot l'avait remarqué.

En France, les Elzevier n'avaient point de rivaux; mais une mode s'était introduite dès la fin du XVI[e] siècle, c'était l'association de libraires en vue de publications importantes et coûteuses. Il y avait eu — pour ne parler que de celles là — la compagnie du *Grand navire* « de la grande nef » en 1610, celle de la *Source* en 1622, celle du *Soleil* en 1629. En 1631, plusieurs éditeurs se réunirent et fondèrent une seconde société du *Grand navire;* c'étaient les deux Cramoisy, Sébastien et Gabriel, Denys Béchet, Jean Branchu, Denys Moreau, Claude Sonnius, Denys Thierry. Les associés se servaient d'un vaisseau comme marque, mais sans mettre leurs noms sur les mâts, ainsi que l'avaient fait les anciens du *Grand navire.* Ils publiaient à frais communs et à gains partagés de gros ouvrages que chacun d'eux avait droit de mettre dans sa boutique, mais ils se réservaient, bien entendu, le droit d'en éditer tels autres qu'il leur plairait. Sébastien Cramoisy passe pour avoir été le chef, le directeur moral d'une autre société, formée en vue de publier les Pères de l'Église avec les caractères du roi, société annexe du *Grand navire,* et signée en 1638, de Denis Moreau, Gille Morel, Étienne Richer, Claude Sonnius et Gabriel Cramoisy. Mais en ce qui concerne ses travaux personnels, s'ils n'ont ni la perfection ni l'aspect de ceux de

Froben, des Alde, des Estienne ou même de Plantin, ils surpassent du moins les livres français de l'époque. Ancien syndic de la corporation en 1602, vingt-neuf années avant la constitution du *Grand navire*, Cramoisy avait en outre été échevin de Paris, et il exerçait sa profession dans une boutique de la rue Saint-Jacques, qui avait été celle du père Nivelle, le doyen des libraires, mort en 1603 à l'âge de quatre-vingts ans.

La situation de Cramoisy fit que le cardinal de Richelieu jeta tout naturellement les yeux sur lui pour la direction de l'Imprimerie royale. Cet établissement, fondé par le roi en 1640, fut installé aux bâtiments du Louvre, dans une série de chambres en enfilade, qui en faisaient un atelier sans rival au monde. Sublet des Noyers en fut nommé surintendant, Trichet du Fresne correcteur, et sous cette triple direction les presses commencèrent à rouler.

Le premier ouvrage fut l'*Imitation de Jésus-Christ*, datée de 1640, in-folio, assez beau livre, mais non point à comparer aux éditions des Elzevier[1]. Il en fut de l'Imprimerie royale ce qu'il en est souvent des entreprises de l'État, elle coûta gros et ne rapporta rien. Quelques années à peine après sa fondation, elle avait englouti près de 400,000 livres, somme très lourde pour un trésor mal équilibré; elle avait produit de soixante à soixante-dix volumes de médiocre valeur, et nous pouvons le dire de suite, après Cramoisy, la direction fut si peu sérieuse, qu'on mit à la place des

1. Les caractères employés dans ce livre sont attribués à Claude Garamond, fondeur du XVI[e] siècle, auquel on doit les types grecs de François I[er].

ateliers une écurie, appelée la petite écurie du roi, au commencement du XVIIIe siècle.

Pour en revenir aux artistes du Livre, sous Louis XIII et le cardinal de Richelieu, nous retournerons un peu en arrière, avant la fondation de l'Imprimerie royale, et nous reprendrons l'École française d'illustration au moment précis où Callot va lui donner un vigoureux coup d'épaule, et lui faire quitter sa tournure guindée et mal assouplie. Callot, il faut bien le reconnaître, ne fut point un vignettiste, un dessinateur spécial; son art visait plus haut et cherchait ordinairement mieux; cependant il ne dédaignait point les frontispices, il en faisait pour le *Coustumier de Lorraine*, pour l'*Harpalice* de Bracciolini, et pour une foule d'autres dont l'énumération serait ici bien fastidieuse. Certains de ses travaux passaient en Italie, où ils venaient relever un peu le niveau abaissé du Livre. Puis il se mit à orner d'eaux-fortes plusieurs ouvrages, entre autres la *Lumière du cloistre* chez François Langlois dit Chartres, en 1646. C'était là encore une œuvre symbolique et sentencieuse, dont le goût public ne se rassasiait réellement pas; tout y était enseignement pour le prêtre. Au bas de la petite eau-forte que nous donnons et qui représente des oiseaux tombant d'un arbre, on lit :

Ses petits hors du nid le courbeau jette en bas
Lorsque par leur blancheur ils lui sont dissemblables.
Le bon prélat de mesme au cloistre n'admet pas
Ceux qui n'ont rien d'esgal à ses mœurs venerables.

Callot, du reste, avait fait une autre suite d'emblèmes sur la vie de la vierge Marie; il avait même publié en

1620 une série d'estampes in-4° pour la tragédie de *Soliman* de Bonarelli au compte de Cecconnelli. La France s'imposait à l'Italie tombée, elle y écoulait ses œuvres, et si un graveur naissait là-bas, il ne dédaignait point toujours la consécration française, témoin Della Bella.

Etienne La Belle, comme on disait à Paris, était



Fig. 66. — Planche tirée de la *Lumière du Cloistre*. Gravure à l'eau-forte de Callot.

venu d'Italie en France où il rencontra le cardinal de Richelieu qui le prit sous sa protection. C'était environ le temps où l'Imprimerie royale venait d'être créée, et on comptait bien l'employer au plus tôt.

Callot avait été le modèle choisi par le jeune artiste italien, et ce choix eût pu être moins heureux. La Belle puisa chez son maître le côté philosophique, la raillerie du dessin qu'il exerça dès l'abord dans des frontispices humoristiques, entre autres, celui des *Œuvres*

de Scarron, où neuf poissardes tiennent lieu de muses et dansent en rond autour du poète. Mais il passait du gai et du plaisant au sévère, et faisait de grandes pages d'architecture pour des titres sérieux. En 1649, il donnait des planches au gros et indigeste volume de Valdor sur Louis XIII, publié par Antoine Estienne à l'Imprimerie royale. Son succès n'était point là; La Belle était le peintre des groupes, des ornements, des motifs un peu lourds et chargés, mais qui ouvriront une voie nouvelle aux vignettistes du XVIIIe siècle, après nombre de transformations.

Avec Abraham Bosse la décoration du Livre prend une extension considérable; les lettres ornées, les têtes de pages, les culs-de-lampe apparaissent nombreux et charmants. Il est peu d'artistes qui aient autant fait que lui pour l'illustration gracieuse et l'harmonie entre la vignette et la page imprimée. Sa fécondité prodigieuse lui faisait aborder tous les genres, et après les gaietés des estampes proprement dites, où il riait avec ses contemporains, il prenait un air grave pour tracer sur le cuivre des sujets plus sévères. Toutefois le livre intitulé la *Manière universelle* par Desargues, avec des figures géométriques nombreuses, et un frontispice assez agréable portant dédicace au seigneur de Noyers, surintendant de l'Imprimerie royale, était un ouvrage de critique, où Bosse, sous un pavillon sérieux, ne ménageait guère un ennemi. On ne garda point rancune à l'artiste cependant, car l'année suivante Bosse publiait quatorze planches pour le *Suétone* imprimé au Louvre.

Il donna successivement des gravures pour l'*Histoire de saint Louis,* des vignettes de livres pieux sans



MANIERE VNIVERSELLE DE M. DESARGVES pour poser LESSIEV
et placer les heures et aũes choses aux CADRANS AV SOLEIL
par A. BOSSE graueur en taille douce A PARIS 1643 auec priuilege

Fig 67. — Titre du livre satirique publié contre Desargues, en 1643, par Abraham Bosse.

nombre et non sans valeur, les figures de la *Pucelle* de Chapelain, celles des *Larcins de la Fortune;* il resta toujours lui, spirituel et ingénieux, même dans les sujets les plus arides et les plus compliqués.

Il nous a laissé dans une estampe célèbre la représentation d'une boutique de libraire de son temps. C'est là une page intéressante pour nous, en ce qu'elle montre simplement et assez naïvement le côté pittoresque de ces étaux, où le marchand et sa femme débitaient aux chalands les œuvres nouvelles. La boutique est sommaire ; elle est à bien peu de chose près ce qu'est aujourd'hui la vente en plein air des galeries de l'Odéon. De grandes affiches placées au-dessus de la bibliothèque indiquent les « nouveautés » et si l'on en croit les inscriptions données par Bosse, le marchand du Palais offrait ses livres avec un éclectisme singulier, Boccace, l'Arétin, l'*Astrée* de d'Urfé, la *Bible* ou Machiavel. Dans les mains de la vendeuse se trouve la *Marianne :*

Icy les cavaliers les plus advantureux
En lisant les romans s'animent à combattre,
Et de leur passion les amants langoureux
Flattent les mouvements par des vers de théâtre,

dit la lettre de Bosse. On faisait déjà communément ce qu'on fait encore; on bouquinait, on furetait aux étalages, et ceux du Palais étaient des tire-l'œil.

Si l'on en croit Sauval, le grand nombre de libraires du milieu du siècle était dû aux beaux esprits de l'hôtel de Rambouillet. La passion de la nouveauté, de l'œuvre récente, avait produit cette quantité d'éditeurs « que



Fig. 68. — Fragment de l'estampe d'Abraham Bosse représentant les libraires du Palais sous Louis XIII.

nous avons vus, dit-il, sur le Pont-Neuf et que nous

voyons encore aujourd'hui au Palais et dans l'Université, mais dont le nombre s'est tellement multiplié dans tous ces endroits-là, qu'au Palais on en compte autant ou plus que d'autres marchands; et quant au quartier de l'Université, on a esté contraint, pour loger le reste, d'en étendre les anciennes bornes depuis Saint-Yves jusques à la rivière. » (Sauval, *Antiquités de Paris*, VIII, 354.)

De fait, chaque année voyait s'accroître le nombre des imprimeurs-éditeurs réunis en corporation avec syndic et adjoints. Sous le règne de Louis XIII, la seule année 1610 en avait vu 50 prendre rang, et parmi eux, Antoine Vitré, qui devait être le plus illustre de la confrérie. Or, comme il n'y a guère que six typographes, on en peut inférer que tous les autres étaient de simples libraires au sens vrai du mot, de ceux qui encombrèrent depuis la grande salle dont parle Sauval. Antoine Vitré, nommé plus haut, était syndic en mai 1643 à l'avènement de Louis XIV; il avait quatre adjoints. Avec lui, le Livre accentue la tournure solennelle que le commencement du siècle lui avait donnée. Devenu imprimeur royal pour les langues orientales dès 1621, il entreprit même un ouvrage syriaque, le premier qu'on eût tenté à Paris. Le projet d'une bible polyglotte lui donna idée de faire acquérir par le roi les manuscrits et les matrices orientales de Savary de Brèves. Le roi lui laissa le soin de négocier l'affaire, mais ne le remboursa qu'après des difficultés sans nombre, au milieu desquelles l'imprimeur faillit perdre les moyens de continuer convenablement son état. L'avocat Le Jay, s'étant chargé des dépenses

énormes nécessitées par la *Bible polyglotte*, on la composa dans l'espérance que le cardinal de Richelieu en payerait les frais. Celui-ci le voulut bien, mais il exigea que son nom figurât sur le livre, et comme Le Jay, homme indépendant, s'y opposait formellement, Vitré rencontra chez le ministre un mauvais vouloir qui s'accentua de jour en jour. En 1645, on termina l'impression; seulement Le Jay était ruiné, et si l'on admirait le papier, le caractère, le format extraordinaire des neuf volumes de la *Bible polyglotte*, on y trouvait tant de fautes, d'erreurs, de méprises, qu'elle tomba presque de suite à rien, ne valant même pas sa reliure.

Il y a de ces déboires terribles dans le métier, et Vitré y fut soumis plus que personne. Il ne laissait néanmoins pas chômer ses presses, et il publiait successivement des ouvrages arabes, turcs, persans. Son procès avec les héritiers Savary, comme représentant du roi dans l'acquisition dont nous avons parlé, continua aussitôt après l'impression de la *Bible* et entrava ses progrès; il se débattit, et l'assemblée du clergé, dont il était l'imprimeur, chercha à le tirer de cette impasse. Eh bien, la chose une fois terminée, le cardinal étant mort, Vitré ayant été nommé, par Colbert, directeur de l'Imprimerie royale à la place de Cramoisy, il mourut à son tour et fut accusé plus tard d'avoir détruit les caractères et les matrices de la *Bible polyglotte*, pour qu'on ne s'en servît plus après lui. Cette fable, longtemps accréditée, a depuis été reconnue fausse, car les poinçons et les matrices passèrent à la Bibliothèque du roi, puis à l'Imprimerie royale réorganisée en 1691.

Antoine Vitré, malgré ses malheurs, avait été un grand personnage; il fut peint par Champagne et gravé par Morin, comme Richelieu lui-même. On peut voir ce portrait reproduit dans le livre de M. H. Delaborde sur la *Gravure*, p. 189.

Tel est l'homme que nous rencontrons au commencement du règne de Louis XIV, en qualité de syndic des libraires. Et ce n'était point là une sinécure, un canonicat donnant honneur et profit; au contraire. Avec les règlements draconiens sur la matière, le syndic assumait une lourde charge tant vis-à-vis du roi que de ses confrères. Les querelles religieuses envenimaient les questions, et la révocation de l'édit de Nantes devait avoir pour corollaire immédiat de nouvelles ordonnances royales plus sévères.

Le règne de Louis XIV vit l'apogée de la gravure au burin, mais non point de l'imprimerie ni de l'illustration.

Sans doute il serait puéril de prétendre que la typographie n'avait fait aucun progrès matériel; il y en avait eu, comme nous le dirons, et dans la gravure et dans la composition; on opérait plus vite parce que les presses s'étaient perfectionnées. Mais la savante harmonie des vieux imprimeurs, leur goût sûr, jusqu'à leurs vieux clichés irréguliers, n'étaient plus là pour former ce tout gracieux et charmant qui est à la précision moderne ce qu'un tableau de Van Eyck est à la chromolithographie. Sous Louis XIV, les titres se régularisent, et suivant, ce que nous disions en commençant, se modèlent sur les gens guindés et perruqués qui les lisent. L'art tout entier entre dans cette voie de subli-

mité et de grandeur. Le peintre Le Brun est l'expression la plus haute de ce faux olympe où la pose héroïque devient nécessaire pour les mouvements les plus humbles. Répandue par la gravure, par les Pesne, les Audran, les Poilly, les Edelinck et cent autres, cette tendance envahit tout, l'art et l'industrie, la peinture et la tapisserie, l'illustration et la typographie elle-même. On voit grand, au rebours d'autres temps où l'on vit petit et mesquin. Les encadrements du Livre se couvrent de dieux en perruques, de déesses cuirassées, de Louis XIV en Apollon, en soleil éclairant le monde. *Nec pluribus impar* n'est pas la devise d'un seul homme, c'est le cri de morgue et de gloire de tout un peuple, du grand au moindre, du peintre sublime à l'imprimeur modeste.

D'ordinaire, ces exagérations ne sont point utiles aux arts; ici, elles le furent. Mais, pour la matière qui nous occupe spécialement, il ne paraît pas qu'on ait vu le Livre s'élever bien haut. Il approche d'une époque merveilleuse, d'un art délicat et gracieux; mais il ne trouve point sa formule; il se traîne péniblement à la suite des œuvres plantiniennes, jetant lourdement ses eaux-fortes et ses burins au milieu de textes grossiers et mal au point. Pourtant le goût en littérature avait tendance à se déplacer; Molière et La Fontaine devaient produire sur leurs contemporains l'effet que, de nos jours, les naturalistes ont produit sur les romantiques; mais ce fut assez court, la majesté reprit ses droits avec Bossuet, Boileau et les autres.

Sébastien Leclerc fut un des rares artistes de la fin du XVII[e] siècle qui aient songé à la vignette, au milieu

de ce débordement de banalités pompeuses. Héritier de Callot par la manière, sollicité par les éditeurs, il débuta dans le genre par un roman de La Calprenède et continua par la *Promenade de Saint-Germain* de Louis le Laboureur, bailly de Montmorency, à qui Boileau disait de si curieuses choses. Cette bleuette est un des livres les plus recherchés de Leclerc, et nous en reproduisons ici une des pages avec un fleuron ravissant, bien rapproché de ceux du XVIII[e] siècle. Ce fut d'ailleurs le charme de ce dessinateur ingénieux; il orna d'en-têtes gracieux et de décors pleins de souplesse les œuvres de ses contemporains. On peut croire au surplus qu'il ne demeurait point en retard sur ses confrères dans la composition de personnages ou d'emblèmes allégoriques et divins. Son art n'allait pas, bien entendu, jusqu'à se défaire des errements de l'École; il se contentait de ne copier personne et de rendre ses œuvres bien à lui. Telles furent, par exemple, les vignettes de l'*Histoire de Turenne*, où les têtes de chapitre, les lettres ornées, les fins de pages se marient harmonieusement et font du livre, un peu lourd comme impression, un ouvrage des plus agréables.

Leclerc se trouva donc très à point pour mettre des vignettes aux œuvres de Racine pour l'éditeur Claude Barbin, — encore un de ces noms fréquemment rencontrés dans Boileau. — Le titre du tome II mérite qu'on y prenne attention.

L'année même de cette dernière publication, soit en 1676, Sébastien Leclerc avait illustré les *Métamorphoses* d'Ovide, par Benserade, qui coûtèrent au roi

plus de 10,000 livres de gravure. Ainsi paré, le livre n'avait point méchante tournure; seulement un satirique

JE laboure un champ plein d'épines
Qui ne rapporte fruit ny fleur,
Et me ſens piquer juſqu'au cœur
Par mille pointes aſſaßines.
Que mon deſtin à de malheur!
Ce n'eſt que labeur & douleur.



Fig. 69. — Fleuron de Sébastien Leclerc pour la *Promenade de Saint-Germain*.

du temps, Hardin très vraisemblablement, fit sur lui ce quatrain :

Mais quant à moi j'en trouve tout fort beau :
Papier, dorure, images, caractère,
Hormis les vers qu'il fallait laisser faire
A La Fontaine.

On pense ce que dut produire un dessinateur graveur travaillant dès 1650 et mort en 1715, c'est-à-dire dans la vie de labeur la plus longue qui se puisse espérer. Leclerc était le contemporain absolu du monarque; il mourut comme lui au commencement du XVIIIe siècle, laissant une œuvre considérable éparpillée dans les livres, dans les oraisons funèbres, dans les plaquettes. A l'exemple de Callot ou de Bosse, il ne dédaignait point la malice; une de ses plus jolies vignettes servit à illustrer quelque pamphlet de Richesource contre les journalistes de son temps; elle représente un élégant de 1679 environ offrant sa gazette :

> Venez, savans; venez me faire vos avances
> D'un louis tous les ans de contribution.
> Vous aurez les lundis nouvelles conférences
> Dans des cayers volans de cette impression;
> Je l'ai jusques icy pratiqué de la sorte,
> Et comme ce bâton soutenu qui me porte.

Ce qui prouve que déjà les jeunes folliculaires connaissaient le moyen de faire peur aux auteurs de leur temps. A côté de ce jouteur hors de pair, il est permis de placer Lepautre, de vingt ans plus âgé que Leclerc, mais dont les études portèrent principalement sur l'architecture. Dans les moments que lui laissaient ses travaux spéciaux, il s'était mis aux frontispices et aux vignettes; néanmoins, bien qu'ayant sous les yeux les ravissants motifs de Leclerc, il se cantonna dans une manière froide et heurtée, restant d'ailleurs le plus qu'il le pouvait dans les titres où son talent particulier trouvait à se produire. Il fit ainsi le *Missel* des Chartreux en 1679, le *Gallia Christiana* d'après Marot, la *Diop-*

trique oculaire du P. Chérubin, gravé par Edelinck, et mille divers travaux de peu d'agrément.

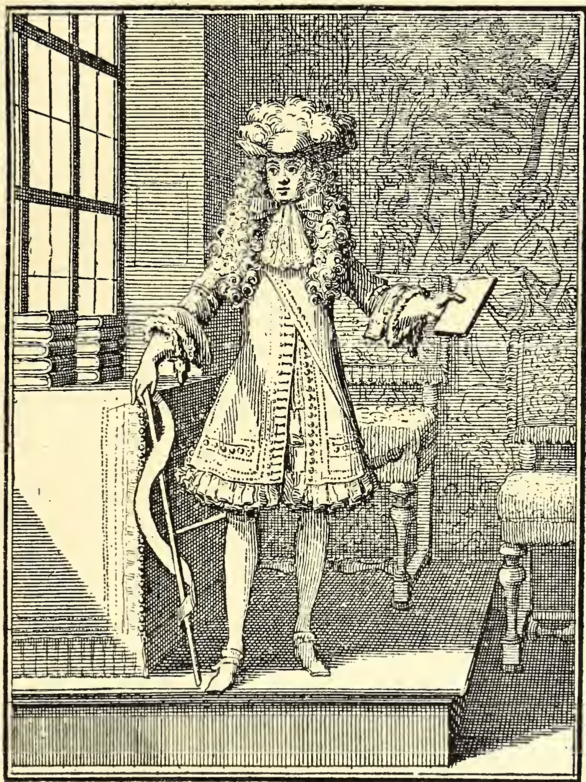


Fig. 70. — Figurine de Sébastien Leclerc pour le pamphlet de Richesource.

Tout différent était François Chauveau, qui, sans avoir les délicatesses de Sébastien Leclerc, ni son art de l'arrangement, traita au moins avec grâce les figurines et les illustrations. Certes, il y a une distance énorme de

ces gravures en creux, correctes et banales, aux délicieux bois du temps de Geoffroy Tory, par exemple. Mais vaille que vaille, elles se comportent assez bien et même chez Molière ne font point si piteuse figure. Associé à plusieurs des travaux de Leclerc, Chauveau, bien que son aîné, lui dut souvent d'être moins lourd, en ce que Leclerc corrigea en les gravant plusieurs de ses compositions. Il en fut ainsi pour Molière, et surtout pour Racine dans la planche des *Plaideurs,* où Chauveau se révèle un précurseur du XVIIIe siècle; le malheur fut qu'il ne suivit point toujours cette voie. Successivement et avec des chances diverses, il illustra *Alaric, Andromaque,* les *Métamorphoses* d'Ovide par Benserade, avec Leclerc; la *Pucelle* de Chapelain, les *Tragédies* de Racine, où Le Brun ne dédaigna point de mettre la main.

En résumé, le trait d'union, qui devait relier le commencement du XVIIe siècle à celui du XVIIIe dans le développement de l'illustration, avait été Sébastien Leclerc. Il avait connu les artistes de la première période; il allait, à sa mort, voir apparaître l'un des précurseurs des vignettistes du siècle suivant, Claude Gillot. Grâce à lui, les titres surchargés, les en-tête maladroits s'étaient peu à peu transformés. Dans les finesses et les ténuités de son dessin, on perçoit très bien ce qui sera la note dominante du XVIIIe siècle, la coquetterie, et l'on devine Choffard. Il fut le seul, à bien peu de chose près, qui ne tomba point dans les exagérations des graveurs d'alors; il les côtoya sans en être autrement touché, et tout en gardant précieusement sa personnalité bien accentuée. Par les formes exiguës, les élancements, Le-

clerc rappelle un peu l'École de Fontainebleau ; mais il est surtout le reflet de Callot, de Callot Lorrain comme lui.

Dans les Pays-Bas, un Français, Bernard Picart, fils d'Étienne et élève de Leclerc, se fit un grand nom d'illustrateur. Il s'était établi marchand d'estampes à Amsterdam à l'enseigne de l'*Étoile*, et il donna successivement des vignettes pour plusieurs ouvrages, entre autres le *Boileau* de 1718. Ses fleurons, ses culs-de-lampe, sans avoir l'esprit de ceux de Leclerc ni la grâce de ceux du XVIIIe siècle, expriment cependant un art ingénieux et inventif qui a rompu avec les traditions un peu guindées des époques précédentes.

Après ces deux artistes, la décoration du Livre va rapidement s'élever. La formule est trouvée, et les dessinateurs charmants ne manqueront pas pour l'appliquer.



CHAPITRE V

LE LIVRE AU XVIIIe SIÈCLE

La Régence. — Les libraires au commencement du XVIIIe siècle. — Les illustrateurs en France; Gillot. — L'École de Watteau et de Boucher. — Cars. — Cochin, le fils; ses principaux travaux de vignettes. — L'art français en Angleterre; Gravelot. — Eisen. — Choffard. — Les *Baisers* de Dorat; les *Contes* de La Fontaine. — Cazin l'éditeur et la *Littérature spéciale* du XVIIIe siècle. — Moreau le jeune et ses illustrations. — La Révolution. — L'École de David. — Duplessis Bertaux. — Le *Livre* en Allemagne; Chodowiecki. — En Angleterre; Boydell et les illustrateurs français. — La gravure sur bois au XVIIIe siècle. Les Papillon. — Les imprimeries au XVIIIe siècle, etc.

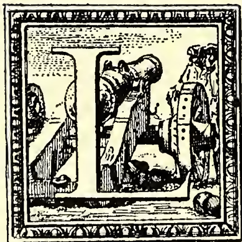


Fig. 71. — Lettre de Cochin pour les *Mémoires d'artillerie* de Suvirey de Saint-Remy.

Le commencement du XVIIIe siècle amena dans les mœurs et les goûts des Français ce que nous avons vu de notre temps dans un genre tout autre d'ailleurs, une réaction inconsciente, mais tenace. Il parut de nos jours que les conceptions du romantisme avaient assez duré, que le cycle des chevaliers et des seigneurs moyen âge était passé, et qu'un retour à ce qu'on a appelé la nature s'imposait aux littérateurs et aux artistes. A la mort de Louis XIV, on était lassé de

l'Olympe et des dieux, de la pose majesteuse et des soleils. Par une petite porte entre-bâillée la gaieté s'échappa de sa prison et s'envola; pour le Livre, cette porte fut celle du graveur Sébastien Leclerc.

L'ancienne école était remplacée. Contenues pendant trois quarts de siècle, les mœurs françaises allaient rire sous la régence du duc d'Orléans. Si les représentants de l'autre âge vivent encore, si Rigaud exécute toujours ses portraits en perruque, il y a les nouveaux venus, égayés par les modes nouvelles, moins solennelles et plus coquettes. Le Brun est alors bien loin dans l'ancien temps, amusant au moins autant les dames de la Régence que pourraient nous faire rire aujourd'hui les modes du second empire.

Le Livre, selon sa coutume, suivit le mouvement et puisa peu à peu dans les tendances du jour les éléments de sa décoration. Les petits formats s'étaient multipliés, les caractères avaient pris de l'élégance et les vignettes devenaient de plus en plus aimables et spirituelles. Les amateurs avaient des *ex-libris* gravés, les moindres plaquettes se couvraient de lettres ornées, de têtes de pages, de fleurons déjà très habiles. Le costume aussi allait, dans sa forme plus courte et plus légère, prêter aux dessinateurs un moyen de composer agréablement une page d'illustration et de semer la fantaisie dans les figures. Ces révolutions se firent simplement, au jour le jour, suivant que le goût s'accentuait et cherchait sa convenance.

Le commerce du Livre s'était encore accru depuis le siècle précédent; et, si le nombre des imprimeurs était limité et arrêté par certaines lois un peu dures, la produc-

tion était énorme à Paris. Au nombre des règlements les plus lourds pour les libraires-éditeurs, figurait l'obligation, où les mettait l'ordonnance de 1713, de déposer huit exemplaires des livres à figures. En 1725, le roi édicta d'autres prescriptions pour affirmer les droits de l'Université sur la corporation, en forçant les maîtres d'assister en corps aux processions de la Sorbonne, et d'offrir le jour de la Purification un cierge au Recteur.

En dépit de cette ordonnance plus religieuse qu'utile au commerce, la mode des vignettes s'accentua. On parcourait, comme on le fait encore, les boutiques principales pour y voir les nouveautés; on se rendait à la rue Saint-Jacques, et sur le quai des Augustins où elles étaient groupées. Les plus importants des libraires étaient, en 1727, Coignard, les Barbou — qui essayèrent depuis, avec Lenglet-Dufresnoy, de copier les Elzevier — Cavalier, Robustel, Fournier, Ballard, d'Houry. De ces deux derniers, d'Houry imprimait les calendriers, et Ballard avait le privilège de la musique. Un autre, Léonord, publiait les livres du Dauphin. Chez ces éditeurs et chez bien d'autres on examinait les œuvres récentes; ceux mêmes qui n'achetaient pas donnaient leur avis, prenaient idée, et la mode se formait lentement. C'est ainsi que le sieur Houdart de la Motte publiait chez G. Dupuis, en 1719, un recueil de fables avec des illustrations de Claude Gillot, dont on s'entretint en librairie.

Tout était original dans ce livre: l'auteur, qui avait eu, cinq ans auparavant, l'idée bizarre de traduire l'*Iliade*, sans savoir un mot de grec; le texte, sorte de pastiche

de La Fontaine, sans sel ni saveur; le format in-4°, admirablement imprimé chez Dupuis, à la rue Saint-Jacques, avec des figures de Coypel, de Massé, et surtout les charmantes vignettes de Gillot, le plus séduisant et le plus habile de tous ces collaborateurs, une manière



Fig. 72. — Vignette de Gillot pour *le Chien et le Chat*, fable d'Houdart de la Motte, en 1719.

de Callot tombé au XVIIIe siècle et qui devait y prendre la première place par droit d'aînesse. On a appelé non sans raison Gillot « le dernier païen de la Renaissance », et ce païen eut l'honneur de nous donner Watteau.

C'est le comte de Caylus qui nous l'apprend ; Gillot avait quitté les pinceaux pour l'eau-forte, en voyant les

œuvres de son élève. Il n'y a point trop lieu de s'en plaindre ; ses tableaux ne valaient guère, et ses estampes donnèrent aux autres artistes l'idée de l'imiter. Toute l'école française du xviiie siècle pourrait bien avoir pour origine ce livre oublié, illustré par le maître de Watteau. De fait, on entrevoit très bien dans la tournure de la petite eau-forte ci-jointe la coquetterie et l'afféterie qui seront plus tard le ton suprême des vignettes.

Car, il faut bien le dire, le genre gracieux, féminin et mièvre dont nous allons parler était avant tout conventionnel et faux. Au rebours des dessinateurs et des graveurs du xve siècle et du commencement du xvie qui reproduisaient naïvement les scènes journalières même dans les conceptions idéales, il arriva, par suite de l'éducation morale des artistes, qu'ils mirent de l'idéal jusque dans les choses les plus ordinaires de la vie. Les bergers ne furent plus de grossiers et rustiques paysans, comme on les retrouve dans les tableaux des Flamands primitifs ou dans les heures de Simon Vostre ; ce sont muguets pommadés et ornés de rubans, jouant de la musette et courtisant des bergères de cour.

A l'origine, ce fut Watteau qui entraîna à sa suite tous les graveurs dans le joli, le pimpant ; Boucher fit le reste et fatalement le livre suivit, et suivit avec fureur, renchérissant, s'il est possible, sur les œuvres peintes. Si l'on ne chercha plus les poses sévères du siècle précédent, la touche grave, on alla souvent un peu loin dans le sens contraire. Nous pouvons bien le dire ici, car les arts sont ordinairement la résultante des mœurs d'une époque, le système de Law ne fut pas

sans influence sur le XVIIIe siècle entier, par la manière terrible dont il bouscula les fortunes, éveilla les appétits, fit sortir du néant des ambitions retenues. Claude Gillot le dessinateur avait été une des premières victimes du banquier écossais; il perdit sa fortune dans l'agio; mais qui pourrait dire ce que son ambition d'artiste avait rêvé au milieu de tous ces bouleversements? Une chose certaine, c'est que Watteau, son élève, rompit très net avec le XVIIe siècle.

Il y eut le graveur Laurent Cars tout à point trouvé pour multiplier les compositions de Boucher et donner de suite le ton. Il fit ainsi, d'après le peintre des bergers et des nymphes, les illustrations de Molière, des plus agréables qui soient par la tournure et l'entrain. Cars, toutefois, en gravant certains travaux de Lemoyne, n'avait point délaissé complètement l'ancienne école, de telle sorte qu'il apparaît au commencement du XVIIIe siècle comme partagé entre deux manières également possibles pour lui.

Le travail de ces gravures se conduisait alors presque exclusivement à l'eau-forte, en faisant mordre par l'acide une planche de cuivre, enduite d'un vernis, laquelle on avait dessiné au moyen d'une pointe. Ce procédé, toujours employé auparavant pour les esquisses, servait même pour finir les vignettes qui jusque-là avaient été terminées au burin. La souplesse du travail était plus grande et l'artiste restait plus lui-même qu'il ne pouvait l'être avec l'instrument aux tailles raidies des graveurs du XVIIe siècle.

Les formats du Livre n'étaient point tous venus encore à l'in-8° ou à l'in-12. Les *Œuvres* de Molière,

imprimées chez Prault en 1734, en six volumes in-4°, sous la direction de Marc-Antoine Joly, donnaient l'idée d'un travail énorme, mais point de pièces de théâtre. A dire vrai, ces dimensions un peu exagérées laissaient aux artistes une place meilleure pour l'illustration; plus tard, quand les petits formats triompheront, on serrera texte et gravures, au point de ne les pas toujours conserver clairs et lisibles pour tous les yeux; mais l'in-4° n'était pas gracieux, il était presqu'un non-sens avec les mièvreries, les bergerades déjà pressenties; il devait disparaître comme format courant dans les publications à images.

La classe des artisans du Livre ne saurait se comparer, au XVIIIe siècle, à celle des imprimeurs et des éditeurs. Dans le principe, nous l'avons vu, les tailleurs d'images et les imprimeurs étaient souvent les mêmes gens, préparant leurs caractères ou leurs bois et les mettant ensuite sous la presse. Les grandes officines avaient bien vite changé tout cela, et chaque travail particulier avait eu son ouvrier spécial. La typographie avait ses fondeurs de caractères, ses compositeurs, ses metteurs en train, ses encreurs, ses teneurs de barreau pour la frappe. Au XVIIIe siècle, cela s'est compliqué des dessinateurs, des graveurs, des imprimeurs en taille-douce, et ces métiers différents s'occupaient du Livre, en manipulaient les feuilles à leur tour. Au milieu de tout ce monde les dessinateurs et les graveurs, pour estimée que fût leur collaboration, n'étaient point les plus honorés. Souvent leur intérieur se ressentait de leur vie d'artistes habiles, prompts à dépenser l'argent gagné durant la semaine, et dans la suite

nous aurons occasion d'en nommer quelques-uns parmi les plus misérables.

Au contraire d'eux, les libraires sont devenus de gros personnages. Nous avons vu dans un chapitre précédent



Fig. 73. — Vignette pour *Daphnis et Chloé* par Cochin, pour l'édition de Coustelier.

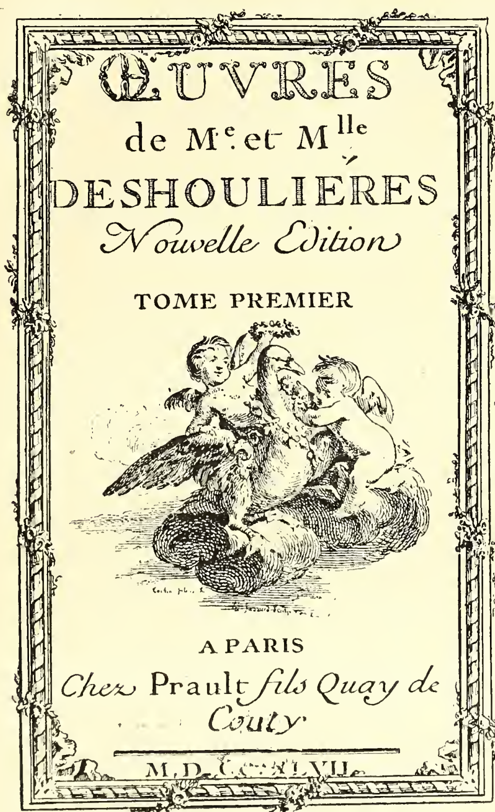
Cramoisy ou Vitré, pour ne nommer que ceux-là, parvenus aux plus grands honneurs, ce dernier même peint par Philippe de Champagne avec tant d'autres seigneurs de la cour. Dans le XVIIIe siècle, ce sont Brunet, Ballard, Mariette, Vincent, Chardon, Grégoire, Dupuis, J.-B. Coignard, François Didot, J.-F. Moreau, Josse, Jombert, Debure, Prault, rien que pour le temps rapproché

de Watteau, de Boucher et de Cars dont nous parlions tout à l'heure; et ces divers éditeurs ont pignon sur rue, boutique fournie, et ateliers de typographie des mieux outillés. Sauvegardés de leurs propres négligences par les règlements royaux sur le fait d'imprimerie, ils composent avec d'admirables caractères, sur du papier de premier ordre, des ouvrages impérissables; et, conséquence habituelle de leur haute situation, ils payent assez mal les artistes chargés de leurs travaux.

Il serait long et fastidieux d'entrer dans de grands détails à propos d'eux; leurs progrès se firent petit à petit, et ils arrivèrent bientôt à marier merveilleusement la gravure en taille-douce au texte imprimé, si merveilleusement même qu'on en vient, en comparant leurs œuvres aux bois du XVIe siècle, à se demander laquelle des deux manières l'emporte en élégance et en bon goût.

L'un des ancêtres de cette pléiade de vignettistes fut Cochin le fils, qui avait gravé la planche des *Moineaux* dans les fables d'Houdart illustrées par Gillot. Cochin, en dépit de sa passion pour l'allégorie et de son goût très marqué pour l'affectation, donna, on peut le dire, avec le dessinateur graveur Saint-Aubin, une impulsion énorme à l'art d'orner les livres. Dès le début de sa carrière, il travailla pour les éditeurs, composant des frontispices, des lettres ornées, des fleurons, ou reportant sur cuivre les dessins des autres. Physionomie singulière d'artiste d'ailleurs, instruit, bien élevé, épicurien et dépensier, ami des grands seigneurs et protégé par Mme de Pompadour dont il promenait le jeune frère Abel Poisson en Italie, Cochin faisait tout, était prêt à

la moindre requête, inventait de curieux menus, donnait la représentation des fêtes, et trouvait encore le



ŒUVRES
de Me. et Mlle
DESHOULIÈRES
Nouvelle Edition
TOME PREMIER

A PARIS
Chez Prault fils Quay de Conty
M.D.CC.XLVII.

Fig. 74. — Frontispice gravé par Fessard d'après Cochin, pour les *Œuvres* de Mme Deshoulières, 1747.

temps de prodiguer dans les livres les décorations et les vignettes.

Il travaillait surtout pour Jombert, une sorte de

libraire érudit, imprimeur du roi pour l'artillerie, et qui avait pris rang en juillet 1736. Jombert recevait chez lui les peintres, donnait de petites soirées intimes où Cochin ne manquait point de se rendre, et où il composait au jour le jour un album d'amis. C'est dans cette maison, au caractère si spécial et, on peut le dire, si peu artistique au premier abord, que Cochin inventa quelques-uns de ses plus jolis frontispices, et parmi eux celui du *Calcul différentiel,* celui de l'*Astronomie physique* et les planches de la *Méthode de dessin* d'après Boucher.

Il fut un des premiers à chercher les titres gravés, dont l'éditeur Prault ornait ses coquets volumes, et qui furent imités jusqu'à la fin du xviiie siècle par tous les illustrateurs qui suivirent. Dans celui des œuvres de Mme Deshoulières, la lettre elle-même était gravée, ce qui n'eut pas toujours lieu, car depuis on copia en typographie la lettre *grise*, c'est-à-dire évidée. Aussi bien ces fleurons servaient-ils plusieurs fois aux éditeurs, soit en effaçant simplement l'inscription, soit en faisant reproduire le dessin original par un artiste différent. L'enfant au cygne avait décoré en 1744 chez ce même éditeur Prault une *Jérusalem délivrée* en italien; il était alors gravé par Aveline; c'est Fessard qui traça sur cuivre le second, celui que nous reproduisons ici.

A peu de chose près les frontispices des livres à vignettes du xviiie siècle conservèrent cette disposition. Une bordure ornée et drapée avec des guirlandes de roses, des attributs et des amours, au milieu le titre en rouge ou noir composé de lettres évidées. Souvent un

cartouche avec l'adresse du libraire, mais très rarement une marque. C'est le temps des petits génies ailés, des déesses et des dieux. Les déesses, ce sont les favorites des rois, Mme de Pompadour, ou les princesses; mais rarement la vertueuse Marie Leczinska trop laide et trop oubliée pour tenter les artistes; les dieux, ce sont les rois ou les princes.

Après Jombert, Prault et Coustelier, Cochin travailla pour François Didot, syndic des imprimeurs, chez lequel il préparait une suite pour Molière. Malheureusement Didot mourut en novembre 1757 et le projet tomba de lui-même; il ne resta du travail de Cochin que le *Tartufe* en in-8° à l'eau-forte.

Dans le tourbillon où il s'était lancé, il donna successivement les *Œuvres* de Rousseau en in-4° à Bruxelles, celles de Boileau chez David et Durand en in-8°, l'*Histoire de France* de Hénault dans le même format avec des vignettes nombreuses. Une d'elles nous a paru bonne à signaler dans un livre traitant de l'imprimerie; c'est celle où Cochin a la prétention de montrer à ses contemporains l'intérieur d'un atelier en 1470. Sans doute le croquis de cette estampe avait été pris dans une des maisons fréquentées par lui, chez Jombert, Didot, ou même David et Durand, car cette salle où fonctionnent les compositeurs, où sèchent les feuilles imprimées n'est point une invention de Cochin et doit reproduire telle quelle une officine typographique du XVIIIe siècle.

Auprès de Cochin travaillèrent bientôt une quantité de dessinateurs, d'aquafortistes trop avisés pour laisser échapper l'aubaine. L'engouement venait des livres enru-

bannés, des festons et des fleurettes. Hubert-François Gravelot avait porté à Londres la mode de ces ouvrages nouveaux, qu'il savait mieux que personne décorer à sa manière, de lettres, de personnages et de fleurons. Lui-même gravait peu, laissant ce travail à des artistes moindres et se contentait de l'invention subtile et gracieuse des sujets. Avec Eisen, Cochin et Moreau, il est l'artiste français au sens d'alors, gaulois, spirituel et hardi, mais un peu déplacé peut-être en Angleterre. Il y publia néanmoins ses planches du *Décaméron*, en 1757, une de ses plus curieuses suites, et cent vignettes diverses. A sa rentrée en France, il composa le *Théâtre* de P. Corneille, dont nous reproduisons ici la *Galerie du Palais* à cause des particularités relatives à la librairie qu'elle représente. En 1764, la grande salle du Palais était encore, comme au temps d'Abraham Bosse, un lieu où l'on venait visiter les étalages et discuter les livres nouveaux. Confondus avec les modistes, les marchands de toute catégorie, le libraire offre au client les produits récents des imprimeries parisiennes. Certaines œuvres même se vendent sous le couvert et ne se montrent point ; il y a là de quoi piquer la curiosité des jeunes seigneurs désœuvrés, dont les flâneries se prolongent dans les galeries.

Eisen, c'est la simplicité, le bon goût et toute une économie spéciale et singulièrement parfaite de l'effet artistique joint à la typographie. Il paraît difficile que le dessinateur n'ait pas eu voix consultative dans le choix des impressions et de la disposition du Livre. L'union de ces deux forces, la vignette et la composi-



Fig. 75. — Vignette tirée du *Théâtre* de P. Corneille, par Gravelot.

tion, est tellement étroite qu'on pourrait croire celle-ci faite pour celle-là, ou réciproquement, sans oser affirmer rien. Il règne dans les inventions coquettes et précieuses de l'artiste une afféterie minaudière qui sied à ravir; le *rocaille*, dont il tient encore, s'arrange au mieux des encadrements de première page. Les *Lettres d'une Péruvienne,* chez Duchesne, rue Saint-Jacques, au *Temple du goût,* ont un titre des plus agréables, mais peu différent, en somme, de celui de *Mme Deshoulières,* par Cochin. Il en est de même des *Lettres turques*, publiées à Amsterdam en 1750, et en général de tous les frontispices signés de lui. Pour ce qui est des autres décorations du Livre, il est sur ce point aussi au nombre des ingénieux, enchevêtrant les génies et les fleurs, imposant les blasons, se jouant comme à plaisir des difficultés accumulées. Sous cette direction assurément involontaire, mais réelle, les publications atteignent des proportions de luxe et de coquetterie jusque-là inconnues. Le livre des *Baisers,* de Dorat, ne doit guère d'être demeuré qu'à Eisen et aux délicieuses fantaisies dont il l'avait orné.

Au même temps se rencontre Choffard, autre dessinateur et graveur à l'eau-forte, le plus réputé et le plus recherché par les libraires. Sous sa pointe, le fleuron devient un chef-d'œuvre, le cul-de-lampe est un délicieux amalgame des ornements discrets et joyeux dont la mode s'impose de plus en plus. A des rinceaux délicats se suspendent des roses, s'accrochent des pipeaux, des lyres ou des cithares. Avec les zéphyrs s'envolent les banderoles ou les rubans emportés par des génies ailés. Les lettres initiales sont de véritables tableaux d'une

finesse et d'une précision telles, qu'il faut renoncer à en mettre sous les yeux de nos lecteurs, à cause des difficultés de leur reproduction.

Quand les fermiers généraux, ces grands financiers amateurs du siècle dernier, imaginèrent de faire une édition à leurs frais des *Contes* de La Fontaine, ils jetèrent naturellement les yeux sur les artistes les plus préparés à illustrer les inimitables fantaisies du grand poète, Eisen et Choffard. Le premier eut dans sa tâche la composition des sujets hors texte; Choffard la décoration générale. On s'adjoignit Ficquet pour le portrait du *bonhomme*, Ficquet dont la spé-

Fig. 76. — Encadrement composé par Choffard, en 1758.

cialité en ce genre était éblouissante de finesse et d'esprit; Diderot fit une courte introduction; on confia la composition à un imprimeur de premier ordre, et on le mit en vente chez Barbou.

Ce n'est point ici un livre à recommander au point de vue moral; mais jamais l'art typographique, joint à celui des dessinateurs et des graveurs, n'avait su faire œuvre plus complète. Le format in-8°, l'impression claire, la dimension des figures se mariaient dans une harmonieuse élégance, bien faite pour flatter les très riches personnages et les joyeux amateurs auxquels les *Contes* s'adressaient. Bien qu'Eisen eût affublé à la mode de son temps la majeure partie des personnages, ce qui n'est pas sans choquer un peu aujourd'hui, on pourrait s'imaginer pourtant que c'est La Fontaine qui se trompe, tant ces sous-entendus mignards semblent être créés pour les seigneurs du temps de Louis XV.

Toute la littérature spéciale, recherchée des gens de finance d'alors, n'avait point la valeur des *Contes*. Il y avait à Reims un personnage aujourd'hui redevenu à la mode, comme il l'était au temps de Louis XVI, et qui vendait sous le couvert une quantité de petits livres licencieux du meilleur aspect, ornés de figures par Eisen, Marillier ou Cochin; c'était Cazin, un éditeur artiste dans sa partie, mais dont la bonne renommée s'accommodait assez mal de procès scandaleux. Un arrêt du conseil d'État lui avait enjoint en 1764 de cesser son commerce de la place Royale, à Reims, où se débitait sa marchandise particulière. Il paraît toutefois que la sentence ne fut pas sans appel, car on retrouve Cazin à Paris, vers 1785, où il fit sombrer en peu

de temps l'affaire dite des *Petits formats*, de Valadel.

Nous sommes arrivés aux plus beaux ouvrages à



Fig. 77. — Vignette d'Eisen pour le *Quiproquo* dans les *Contes* de La Fontaine, de l'édition des *Fermiers généraux*.

figures du XVIIIe siècle, et aux artistes illustres dont nous donnions tout à l'heure les noms, il faut ajouter

Moreau le Jeune et Saint-Aubin, le premier, neveu du libraire Prault par son mariage, et sacré par ce fait même décorateur du Livre; l'autre, lancé par Gravelot en pleine mêlée, et rapidement devenu le plus subtil et le plus adroit des aquafortistes du moment. Moreau, lui,

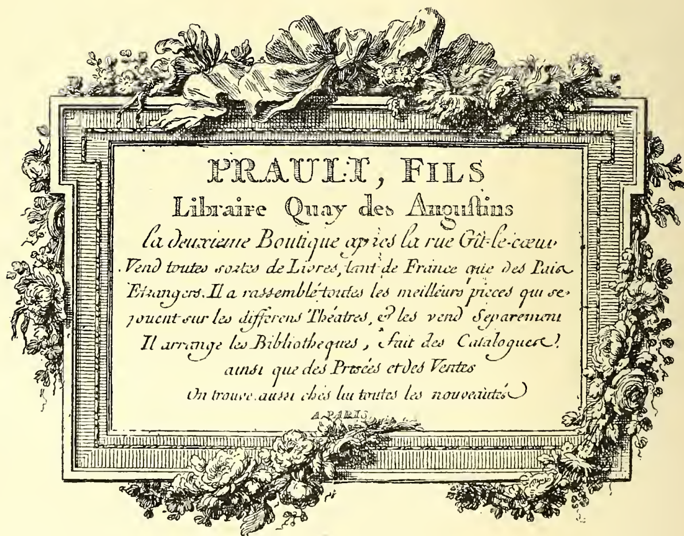


Fig. 78. — Carte du libraire Prault, oncle par alliance de Moreau le Jeune.

n'attendit point longtemps après son mariage pour se mettre à la besogne; il débuta par des ornements destinés à l'*Histoire de France*, du président Hénault, puis il composa dans sa façon bien personnelle des titres et des fleurons pour son oncle par alliance. Dans le Livre, il est le propagateur des guirlandes de roses qu'il fait tomber avec une grâce idéale; il en entoure les

cadres de ses frontispices et en met discrètement dans les fins de pages. Il excelle à inventer des motifs qui rappellent le texte et ne soient pas des ornements banals propres à tout. Le cul-de-lampe ci-joint, tiré des œuvres de Molière, fait tout de suite penser au *Médecin malgré lui,* au bûcheron roué de coups de bâton et affublé de la robe scientifique. Il en est de même des autres illus-

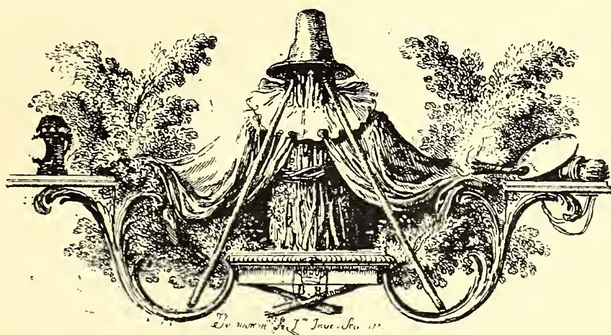


Fig. 79. — Cul-de-lampe du *Médecin malgré lui,* par Moreau le Jeune.

trations qu'on ne saurait sans mécompte déplacer de l'endroit à elles assigné par l'artiste.

L'année 1773, qui vit la publication des *Œuvres* de Molière pour de Bret, peut être considérée comme celle où le Livre français du XVIIIe siècle atteignit son point culminant. M. de Laborde, premier valet de chambre du roi et gouverneur du Louvre, publiait chez de Lormel, imprimeur de l'Académie de musique, son célèbre recueil de chansons, dédié à la jeune dauphine Marie-Antoinette, et illustré en partie par J.-M. Moreau le Jeune. L'œuvre était exquise, de cette grâce poudrée et simple cependant,

dont la princesse était si particulièrement touchée déjà, et qui sentait d'une lieue son *Devin du village*. La note sentimentale du siècle y est à son faîte, l'amour affadi des bergères y soupire tendrement, et le dessinateur a su rendre à ravir ce côté mièvre de la chanson pastorale.

Notre cadre ne nous permet point de nous étendre plus longuement sur les travaux de ce prodigieux charmeur; tout au plus pourrions-nous mentionner l'inappréciable suite du Jean-Jacques Rousseau, la plus finie et la plus agréable de ses compositions et de ses vignettes, avec l'*Histoire du costume,* son chef-d'œuvre.

Après la Révolution le déclin du Livre arrivera, comme celui de tous les arts. Moreau, ami de David, avait été touché des idées nouvelles et de la renaissance amphigourique à l'art des Grecs et des Romains. Il fit amende honorable sur l'autel des Dieux et fabriqua des bonshommes en bois, pour se punir d'avoir peint les élégances des tyrans tombés. A ce jeu le nerf se perdit, en même temps que la souplesse, et s'il n'eût eu que son bagage artistique de la Révolution, sa fille, mariée à Carle Vernet, n'aurait pu écrire de lui : « Ce qu'on ne saurait trop admirer, c'est en même temps la fécondité et la flexibilité du talent de Moreau, c'est cette merveilleuse facilité à concevoir une scène pittoresque et à la disposer d'une manière intéressante et vraie dans l'espace le moins étendu. » Cela est juste avant, mais après?

En dépit de sa passion pour les idées et les hommes de la Révolution, Moreau se trouvait à bout de ressources. Renouard le libraire le recueillit comme il

avait recueilli Saint-Aubin, à qui il avançait sommes sur sommes pour l'empêcher de mourir de faim. Ainsi



Fig. 80. — Vignette du *Pardon obtenu,* composée par Moreau le Jeune, pour les *Chansons* de Laborde, en 1773.

d'ailleurs que la plupart de ses contemporains, Moreau, pressé par le besoin, « prit, quitta, reprit la cuirasse et la haire ». Il avait dessiné pour tout le monde, pour

Louis XVI, pour la République, pour Napoléon :

Moreau dota la République
De la fleur de son dévoûment,
Beau dévoûment !
Il le jura sur une pique...
Souffla le vent,
Il emporta pique et serment !

Le pis est que bien après ses dessins d'*Ovide*, de *Molière* et de *Rousseau*, datant du règne de Louis XVI, il en accommoda de nouveaux en 1804, en 1806, en 1808. La différence était grande, même probablement pour ses éditeurs, Renouard et Dupréel. Il ne paraît pas non plus que le pontife de l'école nouvelle, que David se soit aperçu de sa détresse, et Moreau s'éteignit en 1814 d'un squirre cancéreux du bras droit, oublié et dans la noire misère.

Nous avons passé un peu vite sur la fin du siècle, parce qu'il n'y a nulle importance à nommer chacun des libraires ou des artistes, mais seulement à esquisser brièvement leurs goûts ou leur manière. Nous n'avons point non plus parlé longuement des graveurs proprement dits, à cause de leur nombre ; mais leur dextérité restera proverbiale ; ils maniaient l'eau-forte avec une souplesse extrême et interprétaient souvent en les remettant au point les dessins des illustrateurs. Plusieurs même de ceux-ci, pour ne pas dire tous, conduisaient, eux aussi, la pointe, Saint-Aubin, par exemple, qui savait donner au travail d'autrui sa marque personnelle et sa distinction.

La Révolution passant sur quelques-uns d'entre eux les ruina, et suivant ce que nous rapportions plus haut,

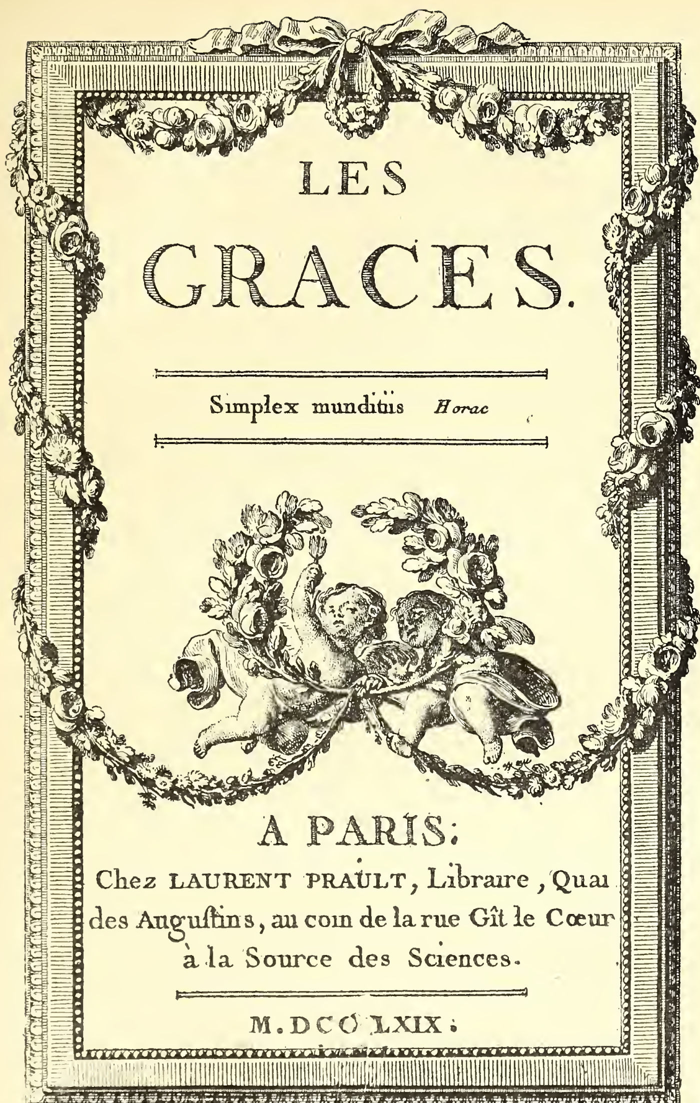


Fig. 81. — Titre composé par Moreau le Jeune, en 1769, pour le libraire Prault.

ils suivirent le mouvement et s'y perdirent dans l'école de David. Il y eut Duplessis-Bertaux qui, après avoir fourni jadis à l'éditeur Cazin des vignettes pour son *Recueil des meilleurs contes en vers* (1778), et plusieurs autres livres, après avoir travaillé pour Didot, se consacra à la gravure patriotique et à la reproduction des scènes de la Révolution. Quand parurent ses *Tableaux historiques* en trois volumes in-folio ornés de près de 200 grandes planches, on était sous le Consulat, c'est-à-dire bien loin de l'époque où l'ouvrage avait été commencé. Renouvier assurait, avec son dédain exclusif du XVIII[e] siècle, que Duplessis-Bertaux était un mystificateur, et que ses scènes de la Révolution étaient des canards « dans le genre d'esprit en vogue sous le Directoire ». La vérité, c'est que l'artiste, au lieu d'être un Callot gai, comme pourrait le laisser croire sa manière de graver si rapprochée de celle du peintre lorrain, avait reçu l'empreinte emphatique et excessive de la première République; ses sans-culotte y ont des poses de Sabins et ses tricoteuses singent les Pénélope.

Hors de France, deux artistes avaient pris rang, vers le milieu du dernier siècle, parmi les décorateurs du Livre. C'est en Allemagne Chodowiecki, né à Dantzig dans une famille d'apothicaires, et qui put étudier, grâce à l'espoir où fut son père de lui faire bientôt orner ses boîtes. Ses pochades dans ce genre eurent un petit succès; il s'enhardit, et de 1758 jusqu'en 1794, il publia dans les almanachs de nombreuses figures, un peu lourdes de gravure, mais singulièrement habiles dans leur composition. Il illustra en outre les *Idylles* de Gessner, *Roland* de l'Arioste, *Werther* de Gœhe.

Pour l'Angleterre, c'est Bartolozzi, né à Florence, qui, après avoir étudié en Italie, arriva à Londres à l'époque où les graveurs français du Livre s'étaient transportés là-bas, comme nous avons déjà eu occasion de le dire. Délaissés jusque-là, les arts allaient recevoir du roi George II une impulsion nouvelle. L'Académie royale, fondée en 1769, attira les peintres et les fixa. Bartolozzi, d'abord graveur de planches séparées, donna les figures du *Shakespeare* d'après les dessins de Moreau, et l'*Arioste* de Baskewille.

Ce ne serait pas le côté le moins intéressant à étudier ici, que l'influence des artistes français sur le livre en Angleterre. Au XVIIIe siècle, l'éditeur Boydell avait appelé plusieurs des élèves de Le Bas, qui servirent à une sorte de renaissance de la vignette et contribuèrent un peu à former l'école dont était Bartolozzi. Mais, en dépit de leurs efforts, on n'arriva jamais à constituer un centre bien sérieux. Choffard, le graveur, dans la préface du *Dictionnaire* de Basan, écrivait : « Ils (les Anglais) se sont étayés de quelques talents étrangers, ils sont parvenus à créer des talents parmi eux; mais ils n'ont pu ravir la flamme du génie qui vivifie tous les arts en France. »

Cependant, qu'était devenue chez nous la gravure en taille d'épargne, la figure en relief à laquelle on devait l'imprimerie? On avait pu la croire disparue à jamais au milieu de l'envahissement continu du burin et de l'eau-forte ; elle n'apparaissait plus que de temps à autre dans des têtes de pages, des fleurons, demeurée purement typographique et perdue dans les autres décorations. Il y avait bien toujours des tail-

leurs sur bois, mais peu habiles, capables seulement de ménager des traits simples sans agrément. L'un d'entre eux résolut de ressusciter cet art, et il le tenta à diverses reprises vers la fin du règne de Louis XIV et au commencement de celui de Louis XV. Il se nommait Jean Papillon et était né à Saint-Quentin en 1661.

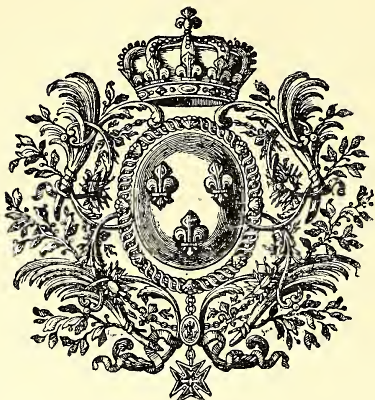


Fig. 82. — Fleuron gravé sur bois par Jean-Baptiste Papillon, avant 1766.

Ses tentatives n'aboutirent qu'à la publication d'un livre de prières, avec trente-six figures en relief d'après Sébastien Leclerc. Son fils Jean-Baptiste lui succéda et continua de graver sans relâche des motifs d'ornements, des lettres, des passe-partout, souvent des fleurons d'assez bonne tournure, somme toute, et prenant une excellente place dans un livre soigné. Malheureusement la grâce avait fui, les procédés que les praticiens se montraient les uns aux autres étaient perdus, et les Papillon reconstituaient, on peut le dire, un art disparu. Aussi Jean-Baptiste publia-t-il en 1766 un traité de doctrine sur la gravure en bois, où les erreurs historiques fourmillent, mais où l'on peut toujours trouver chose à prendre si l'on y met du discernement. Il y disait dans sa préface : « Maintenant que les excellents ouvrages que l'on fait sur le cuivre ont fait négliger la

gravure en bois, et perdre l'usage d'ainsi dessiner et hacher les ombres avec la plume sur la planche de bois, la plupart de ceux qui y travaillent n'ayant ni dessein ni goût, et ne suivant que leurs idées particulières, il n'est pas étonnant qu'il ne sorte de leurs mains que des pièces fort médiocres, pour ne rien dire de plus aggravant; l'ignorance profonde de presque tous ceux qui s'en mêlent concourt de plus en plus à anéantir les beautés de cet art auquel bien des gens par prévention ne trouvent ni agrément ni grâce. C'est pour obvier, s'il m'est possible, à tout cela que j'entreprends de donner mes principes et mes observations à ceux qui voudront s'appliquer à ma gravure. » (Page XIV.)

Ce furent vraisemblablement les essais de Papillon qui provoquèrent de la part d'autres graveurs sur bois des tentatives curieuses. Il y eut au commencement de notre siècle un nommé Duplat, qui imagina de ménager un relief sur la pierre, et comme celle-ci pouvait être brisée au tirage sous la pression, il inventa le cliché, c'est-à-dire qu'il tira au balancier une matrice en plomb de la saillie obtenue, et en coulant dans ce moule un métal résistant, il eut un relief semblable à celui de la pierre. Chose particulière, ce fut Renouard le libraire qui fit faire ses essais, et Moreau le Jeune en dessina les modèles. Moreau devenu essayeur de procédés en 1811 ! On trouvera ci-contre une de ces planches publiées dans les *Fables* de La Fontaine, de Renouard, en 1812 (2 vol. in-12).

Il paraît toutefois que l'éditeur se dépita du mauvais tirage. Les typographes de Didot ou de Mame, bien qu'ils y consacrassent tous leurs soins, ne connaissaient

point encore la mise en train; ils donnaient en bonnes feuilles les noirs les plus intenses; le grand éditeur remit à des jours meilleurs ou laissa à d'autres plus habiles le soin de perfectionner l'invention. En Angleterre, un artiste nommé Thomas Bewick avait repris la gravure en bois, et ce fut lui qui la fit revenir en France il y a une soixantaine d'années.

Pour retourner au XVIII[e] siècle, qui doit nous occu-

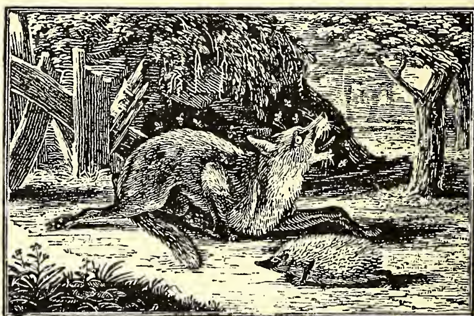


Fig. 83. — Essai de gravure en relief par Moreau le Jeune pour l'édition des *Fables* de La Fontaine, de Renouard.

per spécialement dans ce chapitre, nous dirons qu'après des fortunes diverses, l'Imprimerie royale s'était maintenue, et qu'en 1788 elle fonctionnait tant bien que mal au Louvre. D'après le budget de cette année, elle coûtait au roi 90,000 livres, sur lesquelles le directeur en touchait 1,400.

Il y avait, d'autre part, un certain nombre d'imprimeries officielles, celle de la guerre par exemple, qui devait se consacrer entièrement aux travaux du ministère. Elle était située à Versailles et fut créée en 1768. On raconte que Louis XV, étant entré un jour dans cet

atelier, trouva une paire de lunettes laissées ainsi que par mégarde sur une feuille imprimée. Comme sa vue s'affaiblissait, il mit les lunettes et regarda. C'était un éloge hyperbolique que le directeur Bertier avait fait composer, toujours comme par hasard, en l'honneur du roi. Louis XV, ayant lu le dithyrambe, remit les lunettes en place et dit tranquillement : « Elles sont trop fortes, elles grossissent trop les objets ! »

Qui pourrait croire qu'à la fin du siècle de Voltaire et de Rousseau, il se fût trouvé un praticien jaloux de ramener l'art typographique à son berceau et de faire à nouveau des xylographes sous le nom d'impressions polytypes? Cet original s'est rencontré pourtant : c'était un Allemand. Il obtint en 1785 un arrêt du Conseil pour l'établissement de ses presses, mais le même Conseil les supprima le 1er novembre 1787. Son procédé était de substituer aux caractères mobiles une planche de lettres fixes et probablement gravées.

Il y avait au XVIIIe siècle un établissement pour chacun des corps constitués ; le roi, la reine, les princes avaient aussi le leur. La loterie royale occupait une imprimerie spéciale.

Les jeunes aveugles travaillaient sous la direction de M. Clousier, praticien du roi. Louis XVI avait autorisé le célèbre Haüy, leur maître, à les laisser imprimer, et en 1786 ils avaient composé un essai sur l'éducation des aveugles. Pierre-François Didot était en 1785 typographe en titre de Monsieur, depuis Louis XVIII, et il publia les *Aventures de Télémaque* en deux tomes in-4° dans cette officine spéciale.

CHAPITRE VI

LE LIVRE AU XIXe SIÈCLE

Les Didot, leurs perfectionnements. — Le *Racine* in-folio. — L'école des Didot. — La littérature et l'art à la Restauration. — Le romantisme. — La gravure sur bois. — Le *Magasin pittoresque*. — Les illustrateurs du livre romantique. — La génération de 1840. — Le *Livre* de nos jours.



ARLER du Livre en France pour le XIXe siècle, c'est à bien peu de chose près l'étudier partout en Europe. La Révolution n'avait point eu d'imitateurs politiques dans tous les pays voisins, mais son art gréco-romain prenait pied et peu à peu s'introduisait dans les ateliers de peinture ou les officines d'imprimeurs-libraires. Prud'hon, Gérard, Girodet-Trioson, et plus tard Desenne, sans compter, bien entendu, Moreau le Jeune et ses contemporains de l'ancien régime, ralliés à la formule nouvelle, constituaient une école d'illustrateurs et de vignettistes avec lesquels les éditeurs pouvaient avancer résolument. Au nombre de ces derniers la puissante famille des Didot marchait en première ligne, et ses membres, à la fois graveurs en caractères, imprimeurs, libraires et savants de premier

ordre, étaient mieux que personne à même de diriger un mouvement artistique et littéraire. Au moment où Napoléon se faisait couronner empereur des Français, les anciens de la famille avaient déjà doté leur métier d'une foule de perfectionnements ou de découvertes dont leurs ateliers tiraient profit. François-Ambroise, mort l'année même de l'Empire, avait donné l'exacte proportion des lettres, une coupe franche et élégante, mais peut-être plus régulière et précise qu'elle n'était agréable. Il avait de plus inventé la presse dite *presse à un coup,* où la frappe se faisait d'un seul choc au lieu d'être produite par une série de pressions successives. Son frère Pierre-François, dont nous parlions au chapitre précédent, était fondeur de caractères, fabricant de papier à Essonnes, et comptait parmi ses titres officiels celui d'imprimeur du comte de Provence, comme François-Ambroise l'était du comte d'Artois.

De ces deux branches également restées fidèles à la typographie, Pierre Didot, fils de François-Ambroise, devenait le chef à la mort de son père. Né en 1760, il avait étudié son art avec passion et avait mérité de voir ses ateliers installés au Louvre, où il publia la célèbre collection dite *du Louvre*, dont le chef-d'œuvre fut le *Racine*.

L'exécution splendide de ce livre, en trois volumes grand in-folio, fut une véritable révolution typographique. Jamais, en aucun pays, la perfection méticuleuse des détails ne s'était jointe à une science aussi magistrale de la disposition et de la forme des caractères. Les grands artistes de la pléiade davidienne tinrent

à honneur d'y voir reproduire leurs dessins d'illustration, et ceux-là mêmes que nous nommions plus haut composèrent les 57 figures dont l'édition fut ornée. Pierre Didot mit une grande coquetterie à ne tirer son œuvre qu'à 250 exemplaires irréprochables et merveilleux, dont 100 avec épreuves de vignettes avant la lettre. L'ouvrage, publié par souscription, se vendait 1,200 francs en édition ordinaire et 1,800 francs en luxe.

A ces travaux superbes, Firmin Didot, son frère, ajoutait des découvertes merveilleuses. Frappé de certaines difficultés de tirage et même de corrections, il imagina de souder entre eux les caractères d'une forme une fois obtenue sans fautes, de façon à éviter l'ennui des compositions nouvelles. Ce procédé, inutile pour les livres à petit nombre, avait une importance capitale dans les cas de réimpressions d'ouvrages populaires ou d'œuvres à succès. Il nomma ce moyen la *stéréotypie*, et dès 1799 il publia un Racine en in-18 par ce moyen.

Cette maison admirablement dirigée, on pourrait même dire cette école de typographie, forma la plupart des éditeurs français du milieu du siècle, Renouard, Claye, Rignoux et autres. Quand le czar Alexandre vint à Paris, il voulut rendre hommage aux plus grands praticiens français dans la science de l'imprimerie, en la personne de Pierre et de Firmin Didot frères, Ceux-ci, d'ailleurs, n'allaient point seuls. Les fils de Pierre-François Didot, Henri Didot, et Pierre-François II, — ce dernier plus spécialement adonné à la papeterie sous le nom de Didot Saint-Léger, — mar-

chaient, eux aussi, sur les traces de leur père et de leur oncle. Pierre-François fabriquait à Essonnes un papier excellent, qu'il perfectionna au point de le produire en rouleaux sans fin, comme celui dont se servent encore aujourd'hui les machines rotatives. C'est à Essonnes que se retira Bernardin de Saint-Pierre, vers la fin du dernier siècle, et qu'il y épousa M[lle] Didot, fille de Pierre-François II. Curieuse coïncidence, ce même village réunissait à la fois l'homme dont les œuvres devaient avoir, au commencement du siècle, une fortune si extraordinaire, et la grande famille de ces imprimeurs qui allaient donner aux travaux typographiques leur essor définitif. Ce fut dans ce milieu tranquille, où l'auteur de *Paul et Virginie* était venu chercher le repos à près de soixante ans, que la publication de son livre fut résolue, avec tout le luxe requis en pareil succès, les caractères merveilleux, et les figures de Prud'hon et autres. On y avait joint la *Chaumière indienne,* écrite en 1790, à la veille de la Terreur, qui est une des nouvelles les plus délicates de ce temps.

La littérature bourgeoise et douce de Bernardin de Saint-Pierre, les inventions héroïques de Girodet, de Gérard ou de Chaudet dans le style grec ou romain, la typographie habile, mais sévère des Didot; telle est la composition du Livre au commencement du siècle, et aussi la tendance avouée, le goût, le bon ton, pour employer une expression de circonstance. Sous Louis XV, les nymphes portaient des paniers, Polyeucte avait perruque et épée; il eût été malséant de ne pas « coëffer » Junon ou Vénus suivant la formule adoptée dans tous les tableaux ou les vignettes. Au

temps qui nous occupe présentement, la mode des habits dirige tout aussi bien les dessinateurs. Les déesses ont des cheveux à la Titus, des tailles sous le bras, des cercles d'or sur le front. Les simples mortels se promènent nus par les chemins avec des casques d'un empan et des boucliers superbes. Il y a des héros lançant leurs bras démesurés en avant, d'autres levant les yeux au ciel dans des poses incroyables. Ce sont là toutes les vignettes, depuis celles de Girodet jusqu'aux plus humbles, aux dernières, aux plus oubliées.

Il se trouva, par une bizarrerie dont on chercherait en vain la cause, que cette école de David, classique et révolutionnaire, s'identifia si bien avec l'époque de Napoléon, puis avec les gens de la Restauration, qu'elle paraît tout exprès faite à leur image. Toutefois, sous Louis XVIII et Charles X, les Romains et les Grecs n'ont plus la fière allure du début ; ils s'embourgeoisent, ils ont la mine de ces gardes nationales du royaume dont on devait plus tard faire un usage excessif.

Toute une littérature allait naître, qui devait réagir contre ce « grec plein de gallicismes » ; mais le mouvement, en renversant l'ancien état de choses, en voulant remplacer les antiques par le moyen âge, les vieux romains par les vieux français, changea complètement la physionomie du Livre. La vignette en creux, la taille-douce des XVIIe et XVIIIe siècles, allait perdre sa suprématie et laisser le pas à l'eau-forte et à la gravure en bois, cette ressuscitée, elle aussi, comme le moyen âge.

C'est là chose mal connue de nos jours, que la

gravure sur bois, après les tentatives malheureuses des Papillon en France, fut relevée en Angleterre par un artiste nommé Thomas Bewick; celui-ci orna de planches assez bonnes divers ouvrages et eut son école, dont étaient, au commencement de notre siècle, Clennell et les frères Thompson. L'un des Thompson vint en France vers le milieu de la Restauration, sans doute avec l'espoir de mettre à profit son art, et il offrit au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale le *Diplôme* de l'Académie des antiquaires d'Écosse, grand bois in-folio déjà très adroit et très curieusement taillé sur le dessin du célèbre Benjamin West. M. Duchesne, alors conservateur du Cabinet, parle de ce procédé perdu comme d'un revenant : « Cette estampe fait voir, dit-il dans son catalogue[1], que l'art de la gravure sur bois, longtemps négligé et souvent repoussé, comme ne pouvant jamais égaler la gravure sur cuivre, mérite cependant l'attention des amateurs, lorsqu'une main habile veut bien s'y exercer. » C'était, on le voit, une curiosité alors que cette taille en saillie dont la résurrection allait donner au livre une impulsion énorme, grâce aux facilités de tirage et aux économies réalisées par la possibilité d'intercalation dans les périodiques. En effet, le tirage en creux nécessitait autant de peine et plus pour la gravure qu'il n'en fallait pour l'impression. Avec le bois *habillé* dans le texte, c'est-à-dire environné de caractères, le coup de presse ordinaire suffit. Le *Magasin pittoresque,* dont le succès fut très

1. Duchesne, *Description des estampes exposées dans la galerie de la Bibliothèque impériale.* Paris, S. Raçon, 1855, in-8°, p. 182, n° 378.

grand au début, naquit de ces combinaisons nouvelles. Avant lui, le *Messager boiteux* de Strasbourg et d'autres almanachs populaires, marchaient très bien avec leurs bois d'imagerie. Une sorte de raison sociale de graveurs, à la tête de laquelle se trouvaient Best et Andrew, se chargea des illustrations du *Magasin pittoresque;* en peu d'années, les progrès furent immenses, d'autres publications se créèrent, et l'on revint définitivement à la vignette en relief.

Tombée tout à point en pleine effervescence romantique, dans une mêlée de livres, qui, pour plaire, devaient avant tout étonner l'œil et réagir à la fois contre l'esprit et contre l'art de la Restauration, la gravure sur bois fut prodiguée. Jamais les artistes n'avaient à ce point pris parti dans une lutte purement littéraire. Les voici lancés à la suite des porte-drapeau du romantisme, accusant Baour-Lormian d'avoir commencé, le gendarme de troubler la rue :

Aux armes
Allons;
Chassons
Gendarmes
Qui vont
Et font
Vacarmes!

criaient les partisans du *petit vers,* en haine de ce *polisson* de Racine et de M. *Balourd-Dormant.* Toutes les tendances fantaisistes des *Jeune-France* sont contenues dans ces vers boiteux et dans ces à peu près misérables. Sans doute les chefs d'école n'allaient point aussi loin, et leur réputation souffrait même de

ces théories; mais, suivant qu'il arrive toujours en pareil cas, les disciples dépassaient le maître.

Les frères Johannot furent des premiers à entrer en lice à la suite des poètes et des romanciers, Hugo, de Vigny, Paul Lacroix, George Sand, Devéria, le plus *truculent* des artistes. Ce dernier avait donné sur bois des vignettes, et pour qui ? Pour Baour-Lormian lui-



Fig. 84. — Vignette de Devéria pour *le Fiancé de la Tombe*.

même, pour l'ennemi des nouveaux, pour le barde ossianique et bourgeois, qui assumait toutes les rancunes et les colères. Les *Légendes, ballades et fabliaux*, illustrés en 1829 par Devéria, étaient comme une sorte de compromis avec les amoureux du moyen âge; mais ils n'empêchèrent point les sarcasmes.

Au milieu de ce mouvement, le Livre se démocratise; on l'imprime sur papier à chandelle, comme on dit, pour les cabinets de lecture, pour les grisettes des mansardes. La génération des romanciers répand ses œuvres brochées, tirées à 1,000 exemplaires, dont on vend 500

à grand'peine. Les poètes publiés à 500 sont heureux d'une vente de 250. Il faut alors aux titres de l'inouï pour l'œil; il faut des frontispices saugrenus et macabres pour fasciner les foules. Paul Lacroix se nomme le bibliophile Jacob et invente des en-têtes surprenants, des étiquettes folles. Et alors, comme au xv[e] siècle, comme au vieux temps, certaines enseignes ont les faveurs des lecteurs. A la place des *doctrinals,* des *complaintes,* des *disputes*, si usités dans les titres d'alors, on voit naître et s'épanouir de nouvelles trouvailles, des pavillons bizarres couvrant une marchandise romantique, où le poignard, le sang, les horreurs des tombeaux ont remplacé les fantaisies douceâtres du régime tombé. Pétrus Borel le *lycanthrope,* sorte d'historien maniaque des cimetières et des croque-morts, possède tout à la fois le secret des titres et des contenus macabres; ce fut pour son *Champavert (Contes immoraux),* publié en 1833, que Gigoux composa une manière de Barbe-Bleue entouré de squelettes de femmes, qui ouvrit les yeux aux éditeurs sur sa valeur de vignettiste.

Toutefois, bien que lancé à corps perdu dans le mouvement romantique, le jeune artiste ne dessinait pas seulement les sujets réputés *abracadabrants,* suivant le néologisme d'alors, non plus d'ailleurs que les libraires ne publiaient que des romantiques. On tentait de démocratiser davantage les œuvres anciennes rentrant un peu dans le goût du jour, en les faisant paraître en livraisons. L'éditeur Paulin rêva ainsi de donner le *Gil Blas* de Le Sage avec des illustrations dans le texte par Gigoux le jeune, dont on espérait

le mieux. L'histoire de cette entreprise célèbre a été écrite par le maître peintre lui-même dans les curieuses *Causeries*[1] publiées récemment par lui, cinquante ans après son travail du *Gil Blas*. Et ce coup d'œil si intéressant sur une époque déjà bien lointaine va nous



Fig. 85. — Vignette de Jean Gigoux pour le *Gil Blas*.

donner par un seul récit l'économie ordinaire de ces impressions populaires en fascicules.

Il paraît que Paulin, l'éditeur de la rue de Seine, assez peu à l'aise, s'était adjoint comme bailleur de fonds un nommé Dubochet, le même brasseur d'affaires qui devait faire depuis une fortune énorme dans le gaz de Paris. A eux deux, ils représentaient bien 15,000

1. Jean Gigoux, *Causeries sur les artistes de mon temps*. Paris, Calmann Lévy, 1884.

à 20,000 francs, et ils demandèrent cent dessins sur bois au jeune peintre. Il se mit à la besogne avec précaution, parce que Dubochet était difficile, sans y rien connaître d'ailleurs, et qu'il poursuivait les graveurs pour les moindres fautes. Gigoux s'ingéniait à donner à ses compositions un trait simple, sans ombres compliquées, pour laisser aux tailleurs de bois un contour franc à conserver en épargne. C'était, à bien peu de chose près, le procédé des anciens du xve et du xvie siècle, de Vostre et d'Holbein, la vraie gravure en saillie. Le succès de ces premières feuilles fut extraordinaire; on demanda à Gigoux de nouvelles vignettes : au lieu de 100 on en voulait 300, puis 400, puis l'ouvrage terminé en compta 600 au bas mot. L'argent tombait dans les caisses de la Société, mais lorsque l'artiste réclama une petite part dans les bénéfices, on lui rit au nez. « Il n'y rien d'écrit », assurait placidement Dubochet.

C'est à proprement parler la première tentative sérieuse d'illustration par la gravure en relief retrouvée; Elle ne fut point isolée. Curmer, l'éditeur de la rue Richelieu, préparait pour 1835 une *Bible* et divers autres volumes, parmi lesquels le *Paul et Virginie* et la *Chaumière indienne* de Bernardin de Saint-Pierre. Il avait attiré chez lui une réunion d'artistes qui comptait Wattier, Devéria, Meissonier, celui-ci surtout le plus parfait, le plus correct des dessinateurs sur bois. Meissonier composait très sobrement, sans effets de lumière, de petites scènes admirablement taillées par un graveur nommé Lavoignat, un maître au sens le plus large du mot. Aussi, l'éditeur Curmer écrivait-il en 1835,

dans la préface d'un de ses livres : « Nous croyons avoir élevé un monument à la gravure sur bois. Il est facile de juger quelles ressources présente cet art. Il



Fig. 86. — Vignette par Daumier pour *le Choléra à Paris.*

nous a fallu recourir à l'Angleterre pour accomplir notre œuvre. Paix aux éditeurs de bonne volonté ! »

Curmer avoue donc l'importance des spécialistes anglais dans ce procédé nouveau de vignettes, et les éditeurs de bonne volonté ne manquèrent point, ils affluèrent de toutes parts. Lui-même ne s'arrêta point en chemin, il continua ses travaux dans de grandes proportions, et Charles Blanc eût pu dire plutôt de lui

que de Furne : « Il voulait illustrer des livres pour tout le monde, comme les grands libraires du siècle dernier illustraient leurs précieuses éditions pour un petit nombre de privilégiés. » Aussi bien ne s'en tint-il point toujours à la figure sur bois et employa-t-il parfois l'eau-forte ou la lithographie. Celles-ci, nécessitant un tirage à part, ne permettaient pas plus que la gravure au burin l'habillement, l'intercalation dans le texte ; mais elles servaient à la décoration des périodiques, au *Charivari* ou à *l'Artiste,* à quelques livres aussi, où elles remplaçaient les gravures en creux du siècle précédent. Même ce dernier procédé ne fut-il point toujours délaissé ; vers 1840, on y était revenu et on opérait sur acier au lieu d'employer le cuivre, parce que ce métal résistait mieux aux tirages répétés. Le libraire Furne, en même temps qu'il employait le bois, ornait de figures en creux sur acier, hors texte, ses ouvrages les plus soignés. Pour lui travaillait Raffet, un des romantiques amoureux de l'épopée napoléonienne, qui l'avait vulgarisée avec Charlet et Bellangé par le pinceau, le bois, la lithographie. Raffet avait jeté comme en se jouant, sur le buis, les 351 vignettes de *l'Histoire de Napoléon* par de Norvins, qui suffiraient aujourd'hui à la réputation et à la gloire de plusieurs artistes [1]. En effet, l'esprit analyste et induc-

1. Raffet a conservé le compte des bois du livre de Norvins. Les 82 grands dessins se payaient 100 francs la pièce. Il y en avait 49 à 30 francs ; 49 frises à 30 francs ; 49 culs-de-lampe également à 30 francs ; 125 bois dans le texte à 50 francs ; total, 354 bois, et en argent, 17,390 francs. (Auguste Raffet, *Notes et croquis de Raffet.* Paris, A. Durand, p. 12. Ce livre est d'ailleurs curieux à tous les points de vue et renseigne très exactement sur la condition des artistes au milieu du XIXe siècle.)

teur du maître le portait à ne rien abandonner aux hasards des inspirations et aux banalités ordinaires des illustrations. Il reconstituait laborieusement, fragment par fragment, la physionomie de l'armée de *l'autre*, et pénétré de cette science parfaite du détail, il laissait ensuite courir son crayon dans des inventions hardies et lumineuses, où se revoyaient avec leur tournure particulière les héros d'autrefois, les soldats du Rhin ou d'Italie, les grognards d'Austerlitz ou de Waterloo.

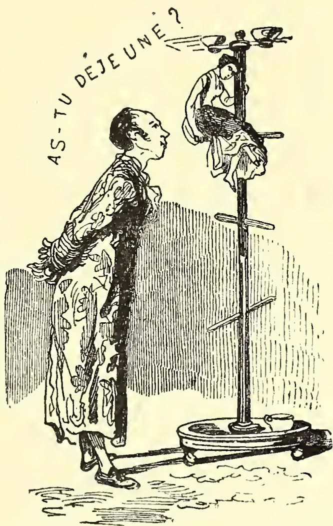


Fig. 87. — Vignette de Gavarni pour *Paris marié*.

Période vraiment bien vivante que celle de 1840, génération vive et primesautière ! A côté des grands artistes dont nous venons de parler et qui seront des plus admirés un jour, il y avait les fantaisistes, Traviès et Daumier, dont les innombrables croquis ornaient les journaux à figures; Grandville ou Gavarni, l'un travestissant les animaux dans un livre célèbre, *les Animaux peints par eux-mêmes et dessinés par un autre,* où l'on trouve plus d'un chef-d'œuvre ; le dernier, étudiant à froid les vices et les défauts de son temps avec une précision d'anatomiste, dans *les Anglais peints par eux-mêmes* de Labédollière, dans *le Diable à Paris*, sans compter mille œu-

vres diverses où s'égrenait son imagination pénétrante.

Bientôt la photographie allait venir, qui devait bouleverser complètement les conditions de l'illustration du Livre par les nombreux moyens de reproduction qu'elle allait faire naître. Puis la gravure en bois entra dans une nouvelle phase, une transformation complète de ses termes ordinaires, sous l'influence de Gustave Doré. Peu à peu, on s'ingénia à faire rendre au relief ce que la gravure en creux avait seule pu faire jusque-là. On poussa au noir, aux demi-teintes, aux tons dégradés, quand autrefois un simple trait spirituel et hardi signifiait toutes ces choses. La maison Hachette, fondée par un des normaliens du mouvement libéral, au commencement du siècle, fut avec Lahure la promotrice du relief ainsi compris et pratiqué. Les périodiques nombreux de ces librairies en portèrent le goût au loin. L'Angleterre, de son côté, se lançait dans cette voie, suivie par l'Amérique et l'Allemagne. Aujourd'hui, les gravures sur bois ont des rendus, des finesses et des souplesses incroyables; mais elles ne sont plus, à proprement parler, des gravures sur bois.

De notre temps, les grands éditeurs de Paris sont revenus aux livres du XVIIIe siècle, ornés de vignettes sur cuivre ; plusieurs même ont imité purement et simplement, par les clichés photographiques, les jolies éditions d'Eisen et de Moreau. Ceux-là ne méritent guère le nom qu'ils portent. Quant à ceux dont la spécialité est de donner de jolis livres avec figures par les artistes contemporains, ceux qui vont toujours en avant, comme les Mame, les Quantin, les Hachette, les Plon, les Jouaust, ils sont pour nous autres ce que les anciens

dont nous avons parlé ont été pour leurs contemporains. Maintenant, les procédés d'illustration ne se comptent plus; il y a le bois, le creux, l'héliogravure Dujardin, la phototypie, la photoglyptie, le gillotage en relief, le gillotage en couleur. J'en passe et de nombreux assurément. Et, si les moyens mécaniques, si les

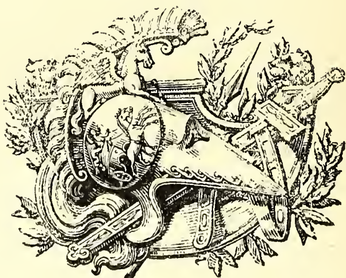


Fig. 88. — Balzac écrivant ses *Contes drôlatiques.*
Vignette de Gustave Doré.

héliogravures ont à présent l'importance qu'on sait, cela ne tient aucunement à leur valeur intrinsèque, mais à la rapidité et à l'économie de leur fabrication. Le Livre, le vrai livre n'a que faire de toutes ces inventions, et il s'en peut tenir au burin ou à la taille d'épargne. Peut-être cependant en mentionnerons-nous ici un fort amusant, imprimé ces années passées avec des illustrations en couleur de Gillot, le *Conte de l'Archer;* mais les édi-

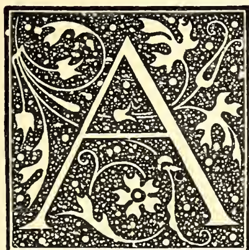
teurs n'ont pas retrouvé la bonne manière, le *Voyage de Saint-Cloud* en est la preuve irréfutable.

Pour ce qui est du Livre proprement dit, il ne fut jamais l'objet de soins plus excessifs ou de précipitations plus malheureuses. Il est à remarquer que les ouvrages les moins destinés à demeurer dans les bibliothèques, ces milliers d'opuscules boiteux sur des questions de petite érudition provinciale, ou ces romans de cape et d'épée tard venus, sont d'ordinaire les mieux imprimés et les plus soignés, au rebours d'autres plus importants composés en têtes de clou et dont le papier s'effrite. Il y a, dans les cabinets de lecture, bon nombre de brochures qui seront introuvables dans cinquante ans et qu'on payera leur poids de billets de banque, même salies, même déchirées, à cause de leur valeur intrinsèque.



CHAPITRE VII

LES CARACTÈRES. — L'IMPRESSION. — LES PAPIERS. LES ENCRES.



la suite de cet aperçu sommaire, et nécessairement fort incomplet de l'histoire générale du Livre, il n'est point sans importance de mettre quelques renseignements techniques sous les yeux du lecteur; de lui expliquer le plus clairement possible le fonctionnement des presses, le côté pratique de la typographie, depuis la gravure du caractère, la fonte des lettres, jusqu'à la reliure, en passant par la composition, l'impression, l'assemblage. Plusieurs de ces opérations ont été esquissées déjà dans la partie précédente de notre ouvrage; nous avons parlé de la gravure, du poinçon, de l'impression, de ces mille travaux constituant l'art typographique, et dont la connaissance est, malgré tout, si peu répandue. Nous allons revenir, avec plus de méthode, sur ces différents sujets et tâcher d'en faire bien saisir les parties essentielles.

Vers la fin du XVIe siècle, un compilateur, un cosmographe nommé André Thevet, esquissait, dans une notice sur Gutenberg, un sommaire parfait des opérations

diverses de l'imprimeur[1]. Certes, s'il se fût agi d'autre chose, si nous eussions rencontré chez lui quelque théorie sur le grand inventeur, nous nous fussions discrètement gardé de lui emprunter rien, car ses affirmations sont sujettes à caution. Mais, dans ce cas spécial, Thevet s'était sûrement fait aider d'un praticien; il donne les termes avec une telle sûreté, une précision si parfaite, que son passage est bon à citer en entier, car il est en peu de mots l'abrégé complet de la composition matérielle du Livre :

« A former charactères d'impression, écrit-il, il est requis premièrement, avoir poinçons d'acier amollis par le feu, sur lesquels engravent par contrepoinçons destrempés ou burin acérés, le blanc estant au dedans des lettres, achevans avec limes le corps d'icelles éminentes au bout, non à leur endroit, ains tournées. Après, trempent ces poinçons pour les endurcir et polissent, puis en frappent de petits billons de fin cuivre passés par le feu, lesquels ainsi engravés monstrent les lettres à leur vray naturel, ce qu'on appelle frappe de matrice. Alors justifient ces matrices sur moules de fer, et au blanc d'iceluy font les fontes avec plomb, estain de glace, antimoine et autres matières mixtionnées, afin de les rendurcir et qu'elles durent plus longuement. Les lettres ainsi fondues sont mises en une grande casse de bois pleine de petits cassis, esquels sont distribuées selon leurs différences, et bien d'autres dispositions que l'ordre alphabétique ne requiert coustumièrement. De là, les compositeurs ayans eslevé devant

1. A. Thevet, *Vie des hommes illustres*, VI, 516.

eux en leur *visorium* la copie ou escriture à imprimer, les tirent une à une et disposent par pages et formes, lesquelles ils mettent dans un chassis de fer à une ou deux croisées, fermé avec *garnitures* de bois et autres petits bois carrés; adonc le gouverneur de presse prend ce chassis et le met sur le marbre de sa presse, puis le touche avec *balles* de bois pleines de laine et couvertes de cuir blanc, frottées avec ancre mixtionnée, colloquant la feuille à mouiller sur le *tympan*, garny d'autre petit tympan et d'un *blanchet,* qui garde la lettre d'estre foulée par la platine de fer; et abbatant la *frisquette* collée de parchemin, qui couvre le blanc de la feuille, il fait *rouler le train* de la presse appuyée sur tanchons, jusques au dessous de la vis, à laquelle est attachée la *platine,* et prenant le *barreau*, tire tant qu'il peut, en sorte que la feuille s'imprime du costé qui est couché sur la lettre, mesme ordre faut-il tenir pour imprimer l'autre costé. Mais avant que ce faire et que la presse puisse *rouler* pour la journée, ils tirent deux ou trois espreuves qui sont reveües et examinées par la diligence du correcteur, et les fautes par lui marquées sont corrigées sur le plomb avec une pointe, qui sert pour *lever* la lettre qui y est superflüe, adjouster, diminuer, rapprocher, amender les transpositions, renversemens et autres fautes, qui par mesgarde seroient coulées en la composition. Sur ceste correction, on continue à tirer la forme soit pour journée ou demy journée, à la discrétion de ceux qui font travailler. Deux compaignons sont nécessaires à la conduite de la presse, l'un qui tire, recueille et range les feuilles, l'autre qui batte sur la forme estant en la presse, et broye l'ancre sur la pierre.

Et parce que le labeur est si pénible, qu'un homme n'y sçauroit fournir pour un jour entier, ils tirent la presse l'un après l'autre et par tour. Outre cette presse qui sert à la besongne ordinaire, faut en avoir encores une autre à faire les épreuves et retirations. »

Tel est, tout au long transcrit, le passage de Thevet, sans aucun doute inspiré, comme nous l'avons dit, par un homme du métier ; nous allons le commenter et l'expliquer dans ses détails.

Thevet parle d'abord de la fonte du caractère. Nous avons vu au chapitre Ier quelles recherches patientes avait nécessitées la découverte, par les imprimeurs de Mayence, de la fonte du caractère en matrice. Pourtant le poinçon et la matrice existaient de tout temps pour les monnaies ou les sceaux. Graver en relief un poinçon de matière dure, en frapper un métal résistant, et couler dans le trou obtenu par cette frappe un alliage fondu qui prend à son extrémité la forme même du poinçon frappeur, voilà en peu de mots toute l'économie du procédé. Selon ce que nous apprend Thevet, on se servait, pour la gravure des poinçons, d'une sorte de burin en acier détrempé, avec lequel on évidait la partie destinée à rester en *blanc* dans la lettre.

Dès le principe, ce furent les imprimeurs eux-mêmes qui gravèrent leurs caractères spéciaux. Les plus anciens, dont la préoccupation constante fut l'imitation du manuscrit, copièrent la lettre gothique des écritures ordinaires. Peu de temps après, Jenson, émigré à Venise, trouvait une lettre ronde, comme celle des éditeurs romains Sweynheym et Pannartz en 1467, et son type absolument parfait est resté jusqu'à nous.

En France, il y eut les introducteurs de l'invention à Paris qui imitèrent aussi le romain, mais multiplièrent les abréviations au point de les rendre fatigantes. On juge ce que pouvait être la gravure d'un



Fig. 89. — Fondeur de caractères au milieu du XVI[e] siècle. Gravure de Jost Amman.

caractère, où si peu de lettres allaient seules, où il y avait les traits abrégeant les nasales ; les mots *pro, pre* figurés ainsi que dans les manuscrits ; le sigle 9 signifiant *cum* ou *con,* dans les mots latins ou français, sans compter mille autres pratiques rigoureuses. C'est à cette profusion vraiment encombrante des signes que

l'on reconnaît aujourd'hui les premiers incunables parisiens, et aussi au manque de précision et de netteté de la lettre[1].

Mais il arriva fatalement que l'art du fondeur-graveur se spécialisa. Il y eut des praticiens dans cette branche, et, parmi eux, en France, au xv[e] siècle, Simon de Collines, de Gentilly-lès-Paris, lequel grava de bons caractères romains vers 1480. Plus tard, ce fut Claude Garamond, de Paris, mort vers 1561, élève de Geoffroy Tory, le plus célèbre de tous; Tory avait définitivement proscrit le caractère gothique, dont Vostre et Vérard avaient fait un usage constant. Garamond marcha dans cette voie, tourna avec une précision méticuleuse de nouvelles lettres et entre autres celles de Robert Estienne, les plus merveilleuses et les plus estimées. C'est lui qui fut chargé par François I[er] de la fonte des célèbres types grecs royaux. Il avait collaboré au *Champfleury*, de Geoffroy Tory.

A sa mort, Guillaume Lebé lui succéda et hérita de ses poinçons. Lebé, toutefois, grava de préférence les caractères hébraïques, dans lesquels il se fit une spécialité. Ses voyages à Rome et à Venise lui avaient donné une valeur singulière dans son art, et lorsqu'il mourut, vers la fin du siècle, il était sans conteste le premier tailleur de caractères orientaux du monde entier. Philippe II, roi d'Espagne, l'avait prié de graver les lettres de la *Bible*, dont Plantin avait entrepris l'impression, et François I[er] l'avait chargé de donner des types pour Estienne.

1. Voir ci-devant les figures 10, 11, 12.

Au commencement du XVIIe siècle, on trouve Jacques Sanlecque, élève de G. Lebé; Jacques II Sanlecque, un autre Lebé. Durant cette période, plusieurs femmes succédèrent à leurs maris et tinrent fonderies de caractères. Au XVIIIe siècle, c'est Philippe Grandjean, un artiste qui fut ouvrier en titre de Louis XIV et conservateur de la fonderie depuis réunie, en 1725, à l'Imprimerie royale; c'est Fournier, continuateur des Lebé; puis Pierre-Simon Fournier le jeune, qui grava un peu de tout et avec un succès énorme. De nos jours, nous l'avons vu précédemment, les Didot travaillaient eux-mêmes leurs poinçons, et l'un d'eux, Henri, fondit les caractères microscopiques d'un *La Rochefoucauld* vers le milieu du XIXe siècle.

Le caractère d'imprimerie est un composé de plomb, et de régule d'antimoine, qui, fondus, forment un mélange résistant et souple cependant. Le plomb seul s'écrase, et les premiers imprimeurs durent en faire souvent l'essai. La proportion du mélange est 4 de plomb et 1 d'antimoine.

La matrice est combinée de telle manière que l'*œil*, c'est-à-dire la partie du caractère destinée à s'imprimer, et aussi la tige destinée à manier les lettres et à les joindre les unes aux autres, soient coulés ensemble.

Les lettres, une fois fondues suivant des formes diverses, sont disposées ensuite dans des boîtes à compartiments ou *casses,* comme le dit Thevet, et ces casses servent à classer le caractère par lettres, italiques, ordinaires, ponctuations, accents, etc.

Comme nous l'avons dit, on appelle *police* le rap-

port des lettres entre elles dans la composition d'une langue. Il est certain, par exemple, que l'italien emploie plus d'*a* que de *b*, la lettre *a* revenant presque à tous les mots; le compositeur, pour composer en cette langue, devra donc avoir plus d'*a* que de *b*. Ce rapport entre ces deux lettres et entre toutes les autres, c'est la *police*. En français, la proportion d'une police est à peu près 5,000 *a* pour 800 *b*, 3,000 *c*, 100 *ç*, 3,000 *d*, 11,000 *e*, etc. La *police* varie donc avec les langues.

Avant 1789, il y avait en tout vingt *corps* différents de lettres, qui portaient des noms bizarres. La *parisienne* était le plus petit numéro et la *grosse non pareille* le plus gros. Au XVI[e] siècle, on inventa un caractère dit *de civilité*, qui cherchait à imiter la belle écriture cursive. Au dernier siècle, on reprit cette idée et on fit la *bâtarde coulée*, dont le succès ne fut guère plus grand.

Quand donc un éditeur voulait composer un ouvrage, il cherchait d'abord en quel corps il le devait imprimer. Son choix fait, il mettait dans les *casses* des compositeurs, c'est-à-dire dans des boîtes placées devant chacun de ses ouvriers, le caractère choisi avec les italiques, les majuscules, les signes, etc. Puis il leur donnait la *copie*, c'est-à-dire le manuscrit d'auteur à reproduire. Les compositeurs prenaient une *galée* suivant le format du livre et, lettre après lettre, en faisant courir leurs doigts dans les différentes cases, ils mettaient bout à bout les mots laborieusement composés et nécessairement présentés à l'envers pour pouvoir se trouver à l'endroit lors de l'impression.

En suivant le texte de Thevet, nous voyons que, la

composition une fois terminée, les typographes « disposent par pages et formes, lesquelles ils mettent dans un châssis de fer ». C'est ce qu'on a appelé l'*imposition*, laissée aux soins d'un ouvrier plus habile, depuis nommé *metteur en pages*. Celui-ci dispose la composition de telle manière que la feuille de papier étant im-

II		I	
— 3 — ta plus tard de quelques membres dont les noms ne sont pas venus jusqu'à nous, si l'on en excepte toutefois celui de Meydenbach; mais leur	— 6 — imprimées. On croit que Fust, initié par lui aux secrets de l'art qu'il venait de créer, et frappé de l'imperfection des planches, dont la des-	— 5 — nouveau procédé deux traités composés pour les écoles, et dont, en raison de leur fréquent usage, il espérait débiter promptement les copies	— 4 — rôle se borna exclusivement à celui de bailleurs de fonds. Pendant son séjour à Strasbourg, Gutenberg avait mis au jour au moyen de son
— 2 — dustrie, source probable de bénéfices ultérieurs, et l'autre une somme destinée à subvenir aux premières dépenses. Leur société s'augmen-	— 7 — tination était spéciale, conçut l'idée d'en composer avec des lettres isolées, dont la libre combinaison pût acquérir une application uni-	— 8 — verselle. Cette importante modification reçut une prompte exécution, et elle eut pour premiers résultats la *Grammaire de Donat*, ainsi que	— 1 — profession d'orfèvre, d'autres historiens disent de banquier ; et ils formèrent ensemble une association dans laquelle l'un apporta son in- 1

primée au recto et au verso, les pages, une fois la feuille pliée, se suivent exactement.

On comprend, par cette figure, que si on reporte le n° II derrière le n° I, la page 2 tombera exactement sur la page 1, la page 7 sur la page 8, et ainsi de suite. Rien n'est d'ailleurs plus facile que cette combinaison pour l'in-folio, l'in-4°, l'in-8°; mais, comme on a multi-

plié les petits formats jusqu'à l'in-128, on se sert de tableaux pour ne pas se tromper.

L'imposition se faisait en calant la composition dans un châssis au moyen de pièces de fonte appelées *garnitures*, en ménageant les marges. Lorsque le tout était disposé, on serrait et on assujettissait au moyen de réglettes enfoncées. Le châssis ainsi maintenu pouvait se transporter sous la presse sans crainte de voir les caractères tomber ou s'embrouiller.

Un ouvrier de la presse tire une *épreuve,* après avoir frotté d'encre la saillie des caractères, et sur cette épreuve, on corrige les fautes de l'auteur ou du compositeur, en indiquant en marge ces erreurs par des signes convenus. Muni de son épreuve ainsi émondée, le compositeur reprend une à une les fautes, lève les caractères superflus, met droits ceux qui sont retournés, espace ou resserre les lignes, etc.

Les corrections terminées, le moment est venu d'imprimer. Au temps de Geoffroy Tory, cette opération se faisait de la manière que nous allons expliquer; elle se fit de même avant, et de même depuis. Deux *ouvriers de la presse* ont mis tremper à l'eau le *tympan* ou partie plus élastique du train, contre laquelle porteront tout à l'heure les saillies des caractères lors de la *frappe*. Ils ont également préparé à l'eau le papier destiné à l'impression, pour qu'il retienne mieux l'encre grasse dont les caractères seront chargés. Ensuite, ils ont lavé les formes avant de les mettre sous presse.

Dans la figure que nous reproduisons et qui date de 1530 environ, on voit l'atelier de Josse Bade d'Asch,

beau-père de deux imprimeurs célèbres, Vascosan et Robert Estienne. La *presse roule*, c'est-à-dire que les

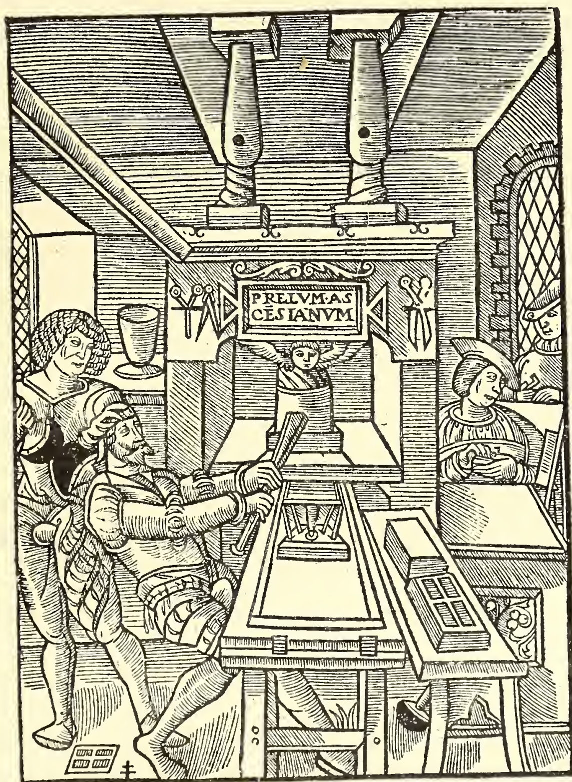


Fig. 90. — Marque de Josse Bade d'Asch,
représentant un intérieur d'imprimerie, en 1535 environ.
Gravure à la croix de Lorraine.

formes ont été mises dans le *train* ou châssis mobile qui vient en glissant recevoir la feuille de papier et l'encre, et retourne sous la presse pour recevoir le coup

de *barreau.* Dans la pièce éclairée par deux fenêtres, les compositeurs travaillent. Sur le devant, un compagnon tient la barre, tandis que son camarade distribue l'encre sur les *balles.* Ces balles sont des tampons de cuir où l'on étend l'encre grasse, faite de noir de fumée et d'huile, pour en frotter plus facilement la forme après chaque coup. D'ordinaire, l'encreur a deux fonctions ; il prépare l'encre, la distribue et jette un coup d'œil sur les feuilles imprimées pour y relever les fautes, les taches ou les différences de teintes. Ici, cet ouvrier est simplement occupé des *balles.* Les feuilles tirées et les papiers préparés sont sur une table à côté du train. Ce train est composé du châssis roulant, du tympan et de la *frisquette,* autre tympan plus petit, qui se rabattent les uns sur les autres. C'est le tympan, comme nous l'avons dit, qui reçoit directement la frappe. Et il en fut ainsi pendant près de quatre siècles ; les moyens mécaniques de nos jours ont un peu changé ce travail, mais le principe est le même toujours.

Vers la fin du XVIe siècle, une presse coûtait environ cent vingt-sept écus avec ses ustensiles divers, comme on le voit dans la pièce inédite analysée par M. le Dr Giraudet, de Tours, dans une très intéressante brochure, *Une association d'imprimeurs et de libraires de Paris réfugiés à Tours au* XVIe *siècle* (Tours, Rouillé-Ladevèze, 1877, in-8o). L'atelier de Jamet Métayer, à Tours, valait quatre-vingt-trois écus de location, soit environ cinq cents francs de notre monnaie.

Les ouvriers se payaient alors à la *journée,* et ce devait être une de ces expressions alors si usi-

tées dans les travaux manuels, correspondant à la somme de travail moyenne d'un bon ouvrier. M. Ladevèze, imprimeur, pensait que la *journée* représentait un nombre de lettres employées par un compositeur, soit environ vingt mille de *petit romain* ou de *cicéro*. Charles IX avait rendu, le 7 septembre 1571, une ordonnance où il prescrivait aux imprimeurs de donner « aux bons ouvriers tels salaires, grands ou petits, qu'ils adviseront convenables eu égard à la dextérité et diligence, et à l'ouvrage qu'ils pourront rendre chascun jour, sans que ceux qui, par leur paresse ou moindre dextérité, ne pourront rendre tant de besongne, s'en puissent plaindre ».

Selon nous, la *journée* des compositeurs et celle des ouvriers de la presse se calculaient différemment; ces derniers devaient tirer un certain nombre de feuilles.

La feuille, composition et tirage compris, coûtait à peu près sept écus, soit environ quarante-cinq francs de notre monnaie. Jamet Metayer faisait payer vingt écus quatre feuilles d'impression en italiques. Il demandait trois mois pour le travail.

Les presses primitives étaient dites en bois ou à nerfs. Elles allèrent ainsi jusqu'au commencement de ce siècle, où le célèbre lord Stanhope, électricien, écrivain et homme politique, les perfectionna et donna son nom à une nouvelle machine. Son amélioration consistait en ceci, que le barreau n'était plus fixé à la vis, mais à un cylindre en dehors. Un contrepoids ramenait la platine en place à chaque coup. Auparavant, Pierre Didot avait fait construire des platines en

fonte. C'est en 1820 que l'emploi de la machine Stanhope commença en France.

L'Angleterre a d'ailleurs joué un rôle prépondérant dans les inventions typographiques. L'imprimeur du *Times,* John Walter, cherchant à publier plus vite son journal, au commencement du XIXe siècle, s'adjoignit des praticiens qui lui construisirent des presses mécaniques. Les Didot ne perdaient point leur temps d'ailleurs et ils cherchaient, eux aussi, des perfectionnements.

En 1848, l'imprimerie du *Constitutionnel* donnait, grâce à l'application de la vapeur, jusqu'à 20,000 journaux à l'heure. De notre temps il y a eu les *machines en blanc,* n'imprimant que d'un seul côté à la fois; puis les *machines doubles et à retiration,* imprimant les deux côtés. Les *machines rotatives* à papier continu tirent 35,000 numéros à l'heure. Sur les machines de Marinoni, le grand inventeur, le papier déroulé en ruban s'imprime, se coupe, se plie sans quitter la machine et tombe dans un endroit où l'on n'a plus qu'à prendre le journal pour l'envoyer à l'abonné. Il va de soi que le livre soigné n'a rien à voir dans ces procédés merveilleux.

Il sortirait de notre cadre de nous étendre longuement sur la fabrication du papier. Ce qui est certain, c'est qu'on en faisait bien avant l'invention de l'imprimerie, car la plupart des comptes du XVe siècle sont écrits sur des feuilles de coton très résistantes et très collées. Plus tard on se servit des chiffons pour cette fabrication, et, en deux mots, voici comment on faisait le papier *à la forme :*

On lavait les chiffons blancs, on les faisait pourrir dans des cuves et on les malaxait ensuite sous une *pile à drapeaux* jusqu'à ce qu'ils fussent réduits en pâte. On

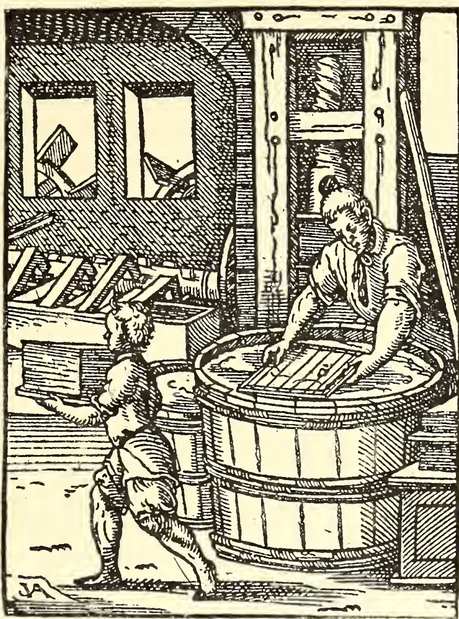


Fig. 91. — Fabrication du papier. Ouvrier travaillant dans la cuve avec le châssis à vergeures. Gravure de Jost Amman.

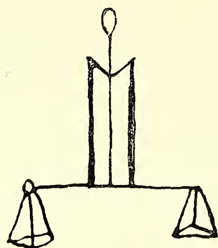
jetait cette pâte dans de l'eau chaude et on remuait pour que le mélange se fît bien uniformément.

On prenait alors un châssis à fond fermé par des vergettes de laiton, reliées par d'autres vergettes moins rapprochées, nommées *vergeures*, celles-ci traversées perpendiculairement par d'autres fils de laiton plus espacés nommés *pontuseaux*. Au milieu de ce fond on dispo-

sait, également en fil de laiton, une marque de fabrique quelconque, destinée à apparaître en blanc dans la pâte du papier et qu'on nommait *filigrane.*

On plongeait cette forme dans la cuve de pâte et on la retirait. L'eau s'écoulait par les vergettes, la bouillie de chiffons adhérait au fond et devenait bientôt solide. Le *coucheur* prenait alors cette feuille et la mettait entre deux *feutres* pour enlever la première humidité; on l'étendait ensuite comme un linge sur des cordeaux afin d'achever de sécher la pâte.

Pour l'écriture à encre ordinaire, on *collait* le papier en le trempant dans un bain léger de colle.



Balance de Jenson, à Venise.

Les feuilles de Chine et du Japon avaient leur fabrication spéciale. Au Japon, la matière employée était l'écorce du *Morus papifera sativa.*

Suivant leur finesse, leur format, leur poids, les papiers avaient reçu des noms différents provenant du filigrane. Il y avait le *jésus*, le *soleil*, l'*aigle*, le *fleur de lys*, le *colombier* et vingt autres.

Fust, à Mayence, employait des feuilles marquées d'une tête de bœuf. Jenson, à Venise, avait une balance dont la forme variait.

Ce dernier papier sortait d'un moulin qui fournissait Vicence, Pérouse, Rome. Jenson en eut d'ailleurs d'autres ornés d'une couronne, de chapeaux de cardinaux, d'olifants.

La *tête de bœuf* subit des transformations; elle eut

des étoiles, des roses, et fut spéciale à l'Allemagne; pourtant on la trouve parfois en Italie.

D'après le livre de M. Giraudet, la rame de grand papier *bâtard* valait 1 écu-tiers, soit environ 30 francs; la rame au *petit pot*, 15 francs; l'*Espagnol,* 8 francs, ce qui n'est pas sensiblement différent des prix actuels.

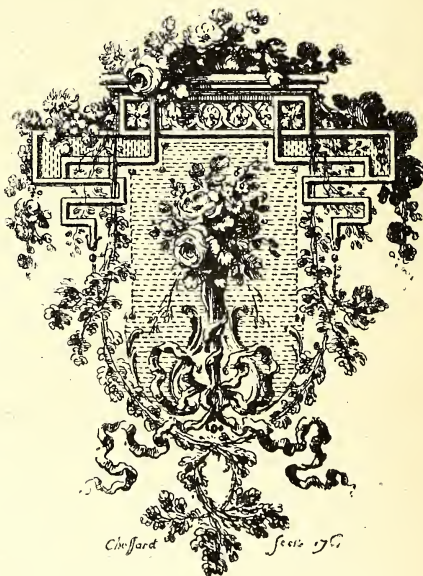
Les vergeures et les pontuseaux servent à déterminer le format d'un livre. En regardant à la lumière un in-folio, on voit les vergeures horizontales et les pontuseaux verticaux. Dans un in 4°, c'est l'inverse, le papier ayant été plié une fois de plus, en quatre, au lieu de l'être en deux, les pontuseaux sont alors horizontaux. Ils redeviennent verticaux dans l'in-8°, et ainsi de suite.

Pour ce qui est de l'encre, elle fut dès le principe un composé de noir de fumée et d'huile de qualité et de nature différentes, mêlés à de la résine, pour obtenir une siccité plus grande et plus rapide. Les encres à vignettes étaient plus soignées.

Pour celles de couleur, on se servait de diverses poudres mêlées à l'huile et à la résine, et lorsqu'on mettait le titre en rouge et noir, il fallait faire repasser deux fois la feuille sous la presse, une fois pour le rouge et une fois pour le noir.

Par ce qui précède, on a dû comprendre comment les figures en relief pouvaient facilement s'introduire dans la composition, soit qu'on les *habillât,* c'est-à-dire qu'on les entourât de texte, soit qu'on les tirât en pleine page. Une autre question serait à résoudre. Les anciens imprimeurs avaient-ils inventé le *cliché* ou tiraient-ils directement sur le bois gravé lui-même? En d'autres termes, faisait-on, avec le bois une fois taillé, un moule

dans lequel on coulait un métal en fusion pour obtenir un relief plus résistant? Le fait est difficile à élucider. Il paraît acquis aujourd'hui que Simon Vostre, Vérard et autres tiraient avec des gravures en relief sur métal, mais les taillait-on directement ou les obtenait-on par le clichage comme aujourd'hui? On n'est point parvenu à le déterminer encore.



CHAPITRE VIII

LA RELIURE.

La reliure des premiers livres imprimés. Les anciennes reliures allemandes. — La reliure au temps de Louis XII. — Les reliures italiennes. — Alde Manuce. — Thomas Maïoli. — Jean Grolier. — François Ier. — Henri II et Diane de Poitiers. — Catherine de Médicis. — La reliure en France et à l'étranger. — Henri III. — Les Eve. — Les *Fanfares*. — Louis XIII. Le Gascon. — Florimond Badier. — Louis XIV. Les maroquins du Levant. — Cramoisy. — Les reliures au temps de Louis XIV. — La Régence. — Padeloup. — Les Derome. — Dubuisson. — Thouvenin et les *Fanfares*. — Lesné. — La reliure au XIXe siècle.



L'IMPRIMERIE, qui avait remué et bouleversé tant de choses, créa pour ainsi dire l'art du relieur. Auparavant, le *lieur* était simplement un ouvrier cousant entre eux les feuillets d'un manuscrit, sans autre science et malice que de serrer le tout solidement avec nerfs et cordelets. Aussitôt que le luxe s'en mêlait, le *lieur* ne comptait plus. Sur les volets ou *ais* de bois, dont on fermait le livre, les écriniers, les joailliers incrustaient leurs œuvres propres, prodiguant les ivoires, les pierres, au gré de l'amateur ou du libraire.

D'ordinaire, ces travaux recouvraient les livres à miniatures les plus précieux, les *Heures royales,* et en général les manuscrits qu'on jugeait dignes de ce vêtement magnifique, rarement les copies sans conséquence. L'imprimerie, venue tout à coup mettre le désarroi dans la tribu des copistes, le mit aussi parmi les *lieurs,* les écriniers du manuscrit, les joailliers. La besogne se multipliant, on délaissa vite les riches reliures et chaque libraire se mit à l'ouvrage, ou tout au moins fit revêtir chez lui les livres destinés à la vente. La mode n'était point alors d'offrir à l'étalage les volumes brochés comme aujourd'hui. Les clients voulaient un objet facile à manier, résistant, et sur lequel on ne fût point obligé de revenir pour des embellissements ultérieurs.

Ainsi se présentèrent devant le public les ouvrages laborieusement composés par Gutenberg, Schoiffher et Fust, un peu à la manière des manuscrits qu'ils avaient la prétention d'imiter, avec leurs solides volets de bois, recouverts de peau de truie ou de veau. Aux quatre coins, des clous de cuivre à la tête large empêchaient le frottement sur les rayons de la bibliothèque, car, à cette époque, les livres étaient mis à plat et point dressés comme aujourd'hui. C'est toujours au bibliomane de la *nef des fous* que nous renverrons pour donner une idée de ces dépôts ; on peut voir rangés devant lui, sur un pupitre, les gros in-folio à clous, étalés à plat et bravant ainsi la poussière, au lieu que la tranche l'emmagasinait et laissait la porte ouverte aux maculatures (voir fig. 24).

Malheureusement les ais de bois portaient en eux

un germe de destruction, le ver, capable de réduire d'abord les volets en poudre, et de continuer par le corps de l'ouvrage, les ligatures, les nerfs. Certaines préparations détruisaient bien l'insecte; mais quelque-

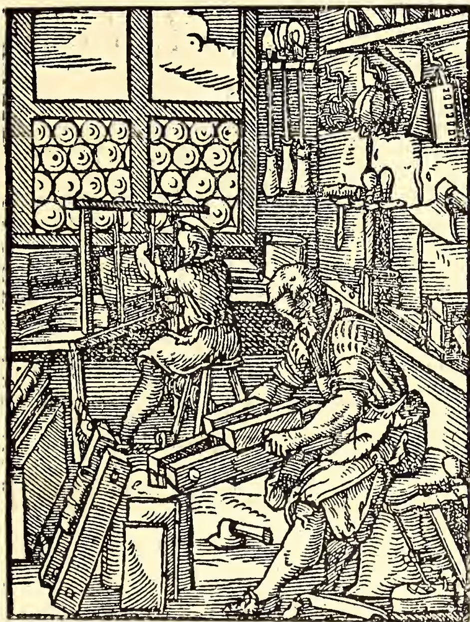


Fig. 92. — Atelier de reliure au XVI[e] siècle. Gravure de Jost Amman.

fois la précaution n'avait aucun effet, et c'est ainsi qu'on peut s'expliquer aujourd'hui la disparition de volumes assez répandus autrefois pour qu'on pût espérer les retrouver en nombre.

Dès le principe, les opérations du relieur furent ce qu'elles sont encore, sauf les perfectionnements; cela

va de soi. Elles consistaient à collationner entre eux les cahiers d'un livre, à les plier suivant les cas, à les battre pour les rapprocher et leur donner de la cohésion, à les coudre, d'abord entre eux, puis sur des nerfs ou ficelles en croissant, placées sur le dos, et qui forment ces cinq ou six nervures en arc vues à l'extérieur. Primitivement ces nerfs se reliaient aux ais de bois, et sur les uns et les autres on collait une peau résistante, où, grâce aux gravures en relief et en creux, on frappait des motifs de décoration des plus agréables. La peau de truie, fine et blanche, se prêta, surtout chez les Allemands, à ces impressions de luxe; on en fit de très nombreuses, mais les bois des volets ou des plats ne leur ont point permis de venir toutes jusqu'à nous.

Les plus anciennes que nous puissions citer sont des œuvres allemandes du temps de Louis XI [1]; elles sont très fortes et très grossières. Les nerfs en forment une saillie énorme et massive. Le revers des plats est le plus souvent sans doublure de papier ou d'étoffe. Dans les cas de grand luxe, on mettait parfois aux imprimés ainsi qu'aux manuscrits du velours sombre appelé « velours tanné » dont Vérard relia des livres destinés au père de François Ier, comme nous l'avons dit auparavant.

L'art ne pénétra dans ces travaux de conservation

1. Citons la première signature de relieur mise par Jean Reichembach, de Geislingen, sur un *Saint Jérôme* imprimé par Mentelin, de Strasbourg, aujourd'hui à la Bibliothèque nationale, exposé sous le n° 486. La lettre est poussée au fer chaud, et la date est 1469.

que vers la fin du xve siècle, avec les armoiries et les

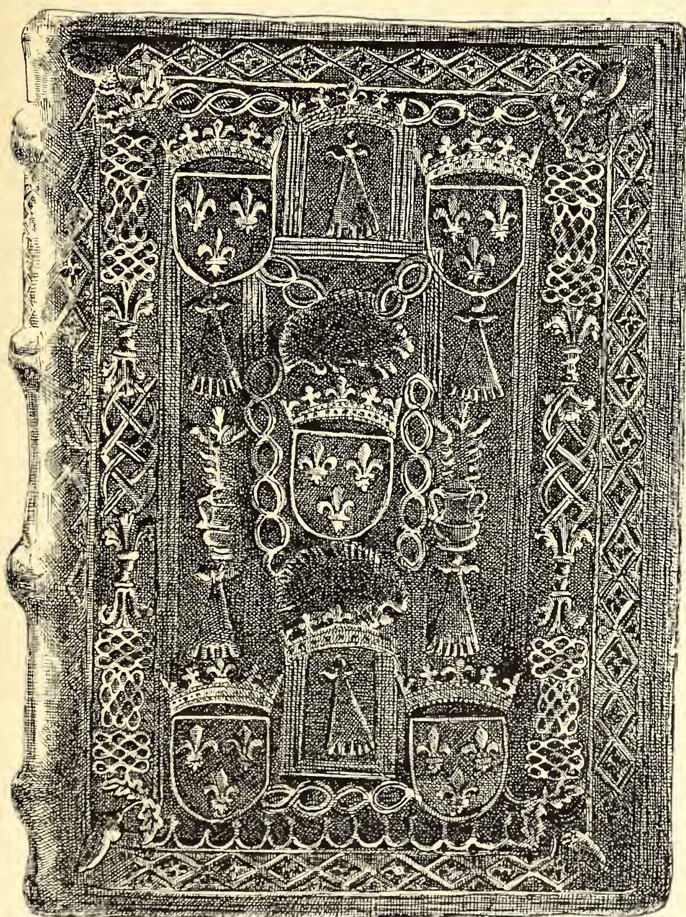


Fig. 93. — Reliure pour Louis XII. Collection de M. Dutuit, de Rouen.

emblèmes. A l'extrême commencement du xvie, on

historia quelques reliures pour le roi Louis XII et la reine Anne de Bretagne; mais il ne nous en reste guère aujourd'hui que cinq ou six spécimens. Ils sont grossiers d'aspect; les ornements en bleu de l'exemplaire exposé à la Bibliothèque nationale sous le nº 378 sont lourds et mal venus. L'ouvrier qui a poussé au fer la reliure que nous reproduisons ici, d'après le curieux exemplaire de M. Dutuit de Rouen, a trop jeté les motifs les uns sur les autres; les armoiries, le porc-épic, les hermines se tiennent de si près qu'ils se confondent et forment un mélange peu agréable en soi. Si l'on songe aux délicieux encadrements de Vostre ou de Pigouchet, contemporains de cette médiocre besogne, on s'étonnera de voir dans un tel degré d'infériorité un métier ayant où s'inspirer, où puiser des motifs gracieux de décoration.

Il fallut que la France trouvât encore en Italie des maîtres capables de lui révéler des secrets de composition et d'arrangement, pour qu'elle quittât cette voie pénible. Les guerres d'Italie n'auraient-elles eu que ces résultats artistiques, qu'on ne saurait se plaindre des énormes sommes qu'elles ont englouties. Le curieux de l'aventure fut qu'un trésorier des guerres, un financier, employé par les rois de France dans ces expéditions, devait, grâce à des relations de goût et d'amitié avec les Alde de Venise, apporter en France l'amour des reliures somptueuses, des éditions superbement habillées. Il se nommait Jean Grolier, ce bibliophile du xvie siècle, qui fut bien réellement, avant même le roi François, avant tous autres, le premier à comprendre l'art des reliures. Ce n'est point trop de dire l'art,

car si l'on n'avait jamais fait mieux avant, on peut assurer sans crainte que jamais on ne fit mieux depuis, et que les livres de Grolier resteront comme les types les plus parfaits et les plus admirables de ce genre de décoration.

Né dans une famille italienne établie à Lyon, où la plupart de ses parents faisaient le grand commerce, Jean Grolier se trouva par sa situation de fortune à même de succéder à son père Étienne Grolier, trésorier du duché de Milan[1]. Il devint à son tour général des finances et fut appelé à accompagner les rois dans leurs expéditions en Italie. La situation des trésoriers, pendant ces campagnes, était des plus élevées; ils maniaient les deniers levés à grand'peine dans les villes de France « pour le fait des guerres ». Plusieurs en abusèrent et furent punis, et entre autres les Lallemant que les pièces originales nous montrent en rapport avec Grolier, et qui subirent, avec Semblançay, les procès les plus terribles de l'époque.

L'art italien se donnait alors libre cours dans la décoration des livres. A l'intérieur, c'étaient les gravures sur bois dont nous parlions dans nos premiers chapitres; à l'extérieur, sur la couverture du volume, on multipliait les rinceaux, les fleurons d'or poussés au fer chaud, les compartiments polychromes obtenus par des pâtes colorées. On arrivait ainsi à produire au de-

1. On trouve dans les pièces originales du Cabinet des titres, à la Bibliothèque nationale, plusieurs actes émanés de Jean Grolier, sieur d'Aguisy, trésorier et receveur général au duché de Milan, en janvier 1521. Il avait épousé Anne Briçonnet. Ces pièces vont jusqu'en 1563, époque à laquelle il touchait 2,000 livres de gages. (Pièces originales, vol. 1415. Grolier.)

hors ce qu'on ne cherchait plus à obtenir au dedans, les variations de teintes si recherchées des Italiens et si délaissées depuis l'invention de l'imprimerie. Il y avait au milieu de ces lettrés un bibliophile émérite, un fin connaisseur qui, non content de choisir un peu partout les éditions soignées, comme l'étaient celles de Ferrare, de Venise, de Bâle même, les reliait superbement avec des compartiments de tons admirables et faisait inscrire son nom et ses devises sur les plats à la mode du temps. Celui-là se nommait Thomas Maïoli, et, suivant l'usage des amateurs d'alors, il offrait à ses amis la jouissance de sa bibliothèque. THO. MAÏOLI ET AMICORUM, inscrit-il, comme fera plus tard Grolier, comme feront les autres; mais il corrige parfois d'une devise sceptique l'élan de son amitié : INGRATIS SERVIRE NEPHAS, ce qui pourrait bien être le cri d'un propriétaire de livres trompé par les emprunteurs.

Maïoli n'avait pas d'ailleurs que ces marques. Il usait aussi d'une phrase macaronique dont le sens n'est pas très clair : INIMICI MEI MEA MICHI NON ME MICHI; ou bien il faisait pousser au fer son chiffre, comme on le voit sur la reliure n° 551 de l'exposition de la Bibliothèque nationale, et ce chiffre était composé de toutes les lettres de son nom.

Les relations de Grolier avec cet inconnu, avec ce bibliophile mystérieux, dont le nom ne se trouve jamais en dehors de ses volumes, ne sont point douteuses. Brunet possédait un ouvrage qui avait appartenu à Maïoli et était passé aux mains de Grolier. Quelle meilleure preuve voudrait-on de communion d'idées et de goûts entre les deux collectionneurs?

Mais ces amateurs n'étaient point seuls : à côté d'eux il y avait les princes, les grands seigneurs laïques ou ecclésiastiques. Dès le commencement du XVI[e] siècle, les reliures avaient reçu une impulsion énorme du goût et des préférences de ces hautes fantaisies. Et qu'on ne croie pas à la simple adresse d'ouvriers expérimentés dans cette partie. Le siècle qui voyait les artistes italiens occupés à donner les dessins de plats montés, à farder les belles dames, à maquiller, pour employer une expression toute moderne, les courtisanes de Venise, ne devait point s'effaroucher de les retrouver peignant des modèles de reliures et leurs compartiments divers de ton et d'allure. Maïoli, lui, affectionnait le blanc sur le sombre, c'est-à-dire que sur un fond de cuir foncé il faisait dérouler des rinceaux de pâte blanche ou claire du plus heureux effet; mais qui saurait dire si cette préférence ne lui venait pas de quelque grand peintre, comme le devait être l'auteur de la reliure du *Missel* pour le cardinal Sigismond Gonzaga, en 1505?

Ce fut le temps où Grolier voyagea en Italie à la suite des Français et où il commença ses collections. Il avait adopté comme signature personnelle en armes parlantes un groseillier répondant par à peu près à son nom de Grolier, et sa devise était en latin : *nec herba nec arbor*, ni arbre ni herbe, par laquelle il expliquait sa médiocrité dorée. Chez les Alde, il fut de suite en rapports suivis avec les premiers savants du temps et aussi les premiers relieurs, car ce n'est pas dans l'officine de Manuce qu'on eût trouvé des praticiens comme ceux de la chambre des comptes de

France, obligés de jurer qu'ils ne savaient pas lire. Le maître imprimeur ne s'arrêtait pas aux détails des différences de langage, et il fallait que ses ouvriers sussent le grec et le latin, car il leur donnait souvent ses remarques dans ces langues. Combien sont loin aujourd'hui ces ouvriers érudits et consciencieux!

Suivant la mode, Grolier mettait en *ex libris* sur les plats de ses reliures *Io. Grolierii et amicorum* en capitales dorées, et sur le verso une devise pieuse dont le sens était un souhait souvent formulé par les financiers du XVIe siècle, emprisonnés et pendus à chaque instant: *Portio mea, Domine, sit in terra viventium!* En général, pour tous les livres de Grolier venus des Alde, le nom se trouve au recto et la devise au verso. L'intitulé était au-dessus du nom et souvent disposé en étages. Certains grands volumes avaient une couverture ornée d'un dessin d'architecture, comme le *Iamblique* de la vente Libri, qui avait sur le plat la façade d'un temple avec le titre étagé sur la porte. Ce volume avait été imprimé par Alde en 1516 et probablement décoré chez lui pour le compte du grand amateur français.

Jean Grolier passe pour avoir dessiné lui-même certains motifs de ses ornements, et leur perfection indique bien une surveillance active et éclairée. A son retour en France, où il s'était installé dans un hôtel voisin de la porte de Bucy, il s'était mis en rapport avec Geoffroy Tory, l'artiste le mieux fait pour le comprendre, et qui était tout à la fois peintre, graveur, imprimeur et relieur hors ligne. C'est là que, dans les loisirs de ses fonctions de finances, entre deux projets de ravitaillement pour les places d'outre-Seine et Yonne, Grolier inventait des com-

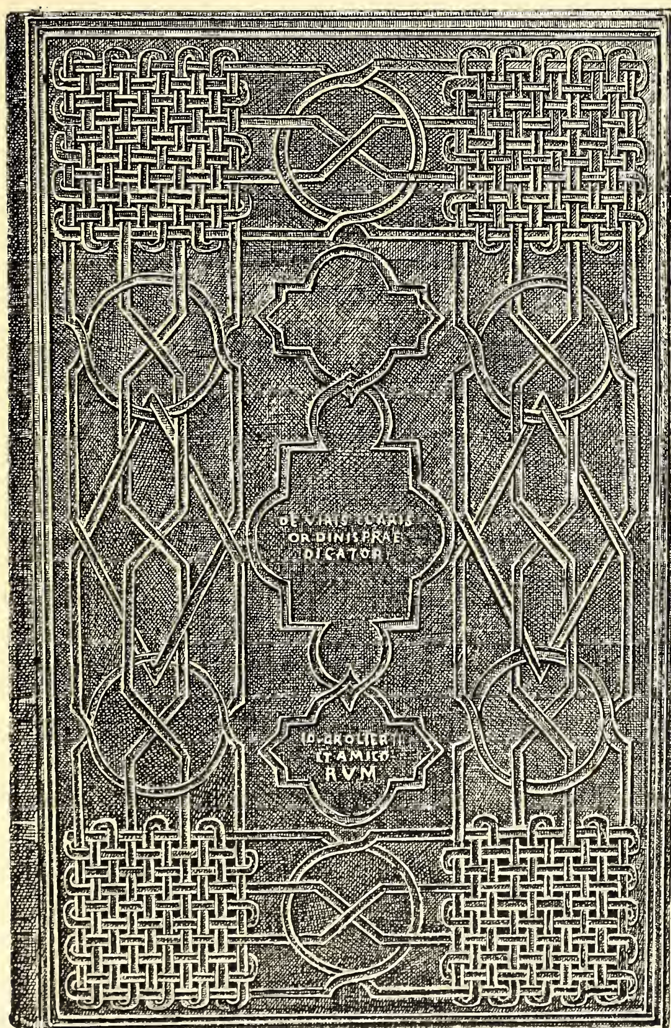


Fig. 94. — Reliure pour Grolier, de la collection de M. Dutuit.

binaisons, cherchait des entrelacs, tournait des rinceaux. Tory nous renseigne lui-même sur ces travaux en commun ; c'est pour Grolier qu'il a inventé les lettres antiques[1], Grolier « amateur de bonnes lettres et de tous personnages sçavans, desquels aussi est très aimé et estimé, tant delà que deçà les monts ». C'est pour lui aussi qu'il enchevêtre si finement ses compartiments de reliure, et qu'il reproduit les délicieux ornements de ses livres d'heures en fleurons d'or plein, ou d'or azuré.

Chez Grolier on met, suivant ce que nous disions, les titres sur les plats, à cause de la disposition des ouvrages sur les rayons d'une bibliothèque, où ils étaient couchés. Cette raison faisait aussi qu'on méprisait les dos et qu'on n'y employait aucun ornement. Demeurée grossière et lourde avec ses nerfs en saillie, sans décorations dans les entre-nervures, cette partie du volume relié était une manière de friche dans un jardin splendidement cultivé. La profusion des livres amena une révolution. On n'avait plus la place nécessaire pour loger ainsi à plat et alignées les publications innombrables qui se faisaient; on les mit donc debout, de même que maintenant, et on imagina de décorer aussi les dos. Pour cela, on fit disparaître les nerfs et on les remplaça par des motifs de décorations à compartiments comme ceux des plats. Puis, chez Grolier lui-même, on revint aux nerfs et on mit le titre dans leur intervalle, suivant ce qui se fait encore.

On a divisé les livres de Grolier, suivant leurs pro-

1. G. Tory. *Champfleury*. A la préface.

venances, en quatre ou cinq classes principales auxquelles on peut toujours revenir. Ce sont d'abord les ouvrages ornés de reliures à compartiments dorés avec fleurons en plein or; puis les mêmes avec fleurons *azurés,* c'est-à-dire également dorés, mais striés de lignes parallèles comme est l'*azur* gravé en art héraldique. Viennent ensuite ceux de l'école de Geoffroy Tory, avec les compartiments dorés dans le style du grand décorateur français; enfin les reliures polychromes dans lesquelles, à l'aide d'une couleur ou d'un mastic, on mélangeait les tons en alternant. Il y eut bien aussi chez Grolier des reliures mosaïques, c'est-à-dire composées de petits morceaux de cuir rapportés par incrustations ou par collage, des reliures italiennes pures; mais elles furent peu nombreuses, si on les compare surtout à celles qui étaient conçues dans la manière de Geoffroy Tory.

C'est un de ces derniers travaux que nous reproduisons d'après un des beaux livres de la collection Dutuit, sur les *Fastes* des frères prêcheurs. L'exemplaire a le dos plat, et les entrelacs de la décoration sont des plus compliqués et des plus habiles.

Grolier faisait venir ses maroquins du Levant par les commerçants de Venise; il était donc sûr de la matière employée.

Né en 1479, le trésorier général d'outre-Seine vécut jusqu'en 1565. En 1563, une pièce originale du Cabinet des titres nous le montre encore très occupé de finances à plus de quatre-vingt-quatre ans; mais sa passion des reliures devait être calmée, car on en trouve peu signées de son nom dont la fabrication puisse descendre

jusqu'aux fils de Henri II. Après les traverses les plus grandes, après avoir vu Semblançay monter à Montfaucon, Jean Lallemand rendre gorge, et avoir failli lui-même perdre d'un seul coup la fortune et la vie, Grolier s'éteignit doucement dans sa maison, ayant recueilli la plupart des livres précieux du temps et aussi beaucoup de médailles curieuses. Christophe de Thou, son ami et son confrère en amour des reliures, lui avait sauvé la réputation devant le Parlement de Paris.

Après sa mort, sa bibliothèque fut transportée à l'hôtel de Vic, et de là dispersée en 1675, cent ans après. Depuis, les volumes célèbres qu'elle renfermait sont allés chez les grands amateurs et à la Bibliothèque nationale.

Ainsi vint, de l'art italien, la reliure française, qui pourtant sut être originale. Les rois n'avaient point manqué de suivre le mouvement, et même de le précéder, grâce aux moyens dont ils disposaient. Nous allons voir François Ier à l'œuvre, avec un nom d'artisan au moins; mais Geoffroy Tory avait dû être le principal inspirateur, et qui sait? peut-être même l'opérateur direct des meilleurs travaux chez le prince, comme chez le grand financier.

Louis XII, nous l'avons dit, n'avait point connu les belles reliures; il avait bien reçu, durant ses voyages d'Italie, les livres magnifiquement habillés que les quémandeurs lui adressaient, et, entre autres, celui de Faustus Andrelinus, qu'on avait « lié » en veau en l'honneur du roi. Il avait même, lui, si peu expert en belles choses, acheté la bibliothèque entière du sire de la Gruthuse et substitué ses emblèmes à ceux du haut et



Fig. 95. — Reliure pour François Ier,
avec les armes de France et la salamandre.

puissant seigneur. François Ier, avec le sentiment inné des chefs-d'œuvre et la protection hautaine dont il les entourait, ne laissa point passer inaperçues les tentatives de Grolier. Il voulut que le roi ne restât point en arrière sur le trésorier, et les ouvriers se mirent en besogne.

Il avait adopté la salamandre, cet emblème qu'il avait mis partout sur ses châteaux, sur ses meubles, sur les livrées de ses gens; il la prodigua aussi sur le plat de ses volumes. A côté se voyait souvent l'F couronné, puis le blason de France avec le collier de Saint-Michel. Dans la reliure dont nous donnons ici le fac-similé, Geoffroy Tory a singulièrement inspiré le doreur, s'il n'a donné le dessin lui-même. Car il ne faudrait pas croire que ces travaux se fissent d'un seul coup, au moyen d'une plaque gravée. Au contraire, chaque filet se *poussait* au fer chaud, que le praticien conduisait à la main sur l'or appliqué à l'avance, en le faisant pour ainsi dire entrer dans la peau ou le maroquin. Cela, c'était l'art; les plaques toutes faites ne servaient qu'aux reliures de commerce, tôt fabriquées, et destinées aux clients ordinaires.

Sous le règne de François Ier, les relieurs étaient les libraires, comme Vérard, comme Vostre l'avaient été. Le roi se servait le plus ordinairement d'un éditeur à lui, nommé Pierre Roffet, dit *le Faucheux*, pour le distinguer d'autres du même nom, et c'est lui qui revient le plus souvent dans les comptes. Marius Michel, dans son *Histoire de la reliure*, I, 22, n'avait sans doute pas connaissance d'une pièce des Archives nationales (J. 961, p. 105), publiée autrefois par M. de Laborde,

lorsqu'il dit qu'on ne se base sur rien pour donner au Faucheux le titre de relieur. Or, à la date du 6 septembre 1537, Claude Chapuis, bibliothécaire du roi, paye



Fig. 96. — Marque de Guyot Marchand, imprimeur relieur. C'est lui qui donna la *Danse macabre*, de 1485.

130 livres 10 sous à Roffet, « pour avoir rabillé, *relié* et doré plusieurs livres de la librairie (du roi) en la forme et maniere d'ung evangelier, ja relié et doré par icelluy le Faucheux, escript de lettres d'or et

autres ». Ainsi donc, il appert de cette mention que non seulement Roffet reliait, mais aussi que le roi avait des modèles auxquels il tenait et qu'il faisait copier dans certains cas [1].

Les trouvailles de Grolier ne laissèrent point aux libraires-relieurs le temps de chômer. On détruisait alors des milliers de livres pour faire et constituer les cartons nécessaires aux plats. De là vient que de nos jours on rencontre, en dépeçant ceux du XVIe siècle, tant de choses curieuses et imprévues : les jeux de cartes introuvables, les incunables disparus; et, pour ne citer qu'un exemple, nous indiquerons les 20 feuillets de la *Perspective* de Viator, autrefois rencontrés dans une reliure de cet ouvrage aux Estampes de la Bibliothèque nationale. Sur la couverture de carton ainsi formée, on mettait indifféremment les basanes de mouton, les parchemins, les veaux unis, les maroquins ou peaux de chèvres. On cousait sur nerfs ou à plat, suivant les goûts du client, on dorait la *tranche,* c'est-à-dire la partie coupée des cahiers reliés, on la gaufrait au fer, et on y poussait des dessins souvent aussi habiles que ceux des plats. Dans les grands in-folio, on employait encore les ais de bois, plus solides, et on

1. Au nom de Roffet il conviendrait peut-être d'ajouter Philippe Lenoir et Guyot Marchant. Ce dernier, imprimeur-libraire, ajoutait souvent à sa marque les saints Crépin et Crépinien, qui pourraient bien être là comme patrons des corroyeurs ou préparateurs du cuir des reliures. Roffet, lui, faisait venir des livres de loin, les liait et les vendait ainsi habillés. On lui attribue le travail d'un *Saint Marc* imprimé à Haguenau en 1521, in-8°, et relié pour François Ier, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale et exposé sous le n° 379.

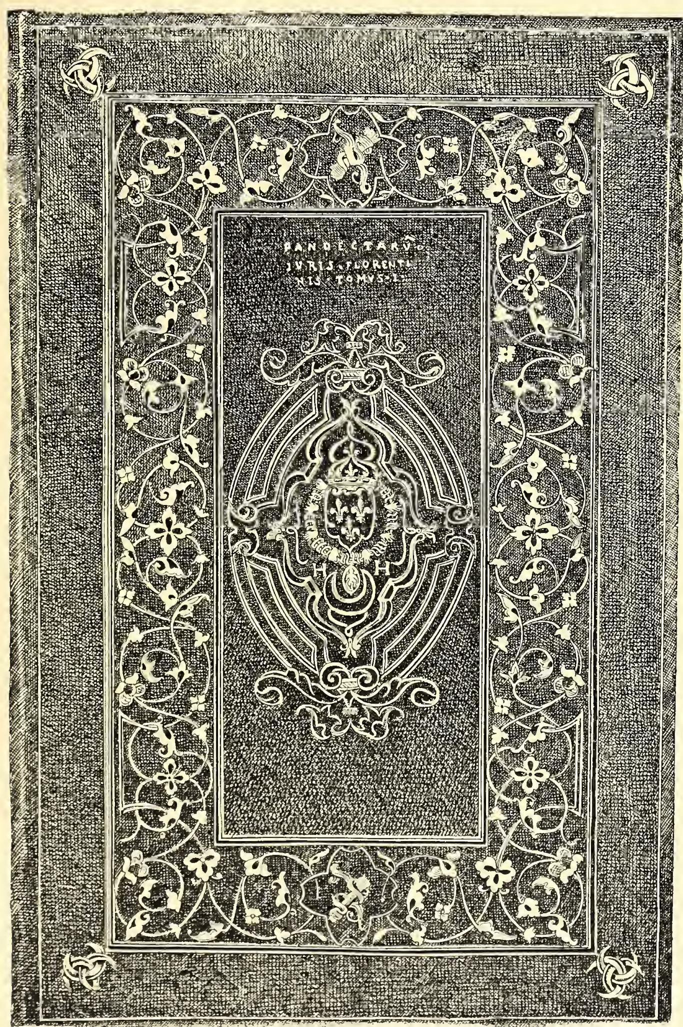


Fig. 98. — Reliure pour Henri II, avec l'H et les croissants.

semait les clous en relief à l'extérieur, pour éviter les frottements. Mais on ne doublait pas le revers du plat, on le couvrait de papier; les doublures en cuir sont de toute rareté, et nous ne citerons guère, au XVI[e] siècle, que les *Lettres* de Catherine de Sienne, imprimées chez Alde en 1550, aujourd'hui exposées à la Bibliothèque nationale sous le n° 603, où l'on puisse voir des revers en maroquin.

Le règne de Henri II grandit encore l'importance des reliures; c'était le temps où Grolier collectionnait, où les artisans habiles affluaient de toutes parts. Geoffroy Tory avait donné les meilleurs modèles de lettres et d'entrelacs. La reine Catherine tenait de ses parents le goût des décorations d'or et de couleur, et favorisait des artistes qui lui rappelaient la cour de Florence. Et puis la favorite, la duchesse de Valentinois, Diane de Poitiers, rivalisait avec la fille des *marchands florentins* pour le luxe et la dépense. Henri II, dans la décoration de ses châteaux et de ses livres, avait introduit des emblèmes équivoques dont la signification pouvait alors prêter au doute, mais qu'on a reconnus depuis être bien ceux de la maîtresse et non ceux de la reine légitime. Il entrelaçait deux D renversés et les traversait par un H, en la forme qu'on voit sur la bordure ci-contre. A la rigueur on eût pu ne voir là que deux C adossés; mais comme on les trouvait sur toutes les reliures où les armes de Diane s'étalaient seules sur les plats, il n'y avait aucun doute à avoir, et la reine Catherine doutait moins que personne.

Cette particularité se rencontre surtout dans le *Salvianus* de la bibliothèque de Poitiers; avec le blason

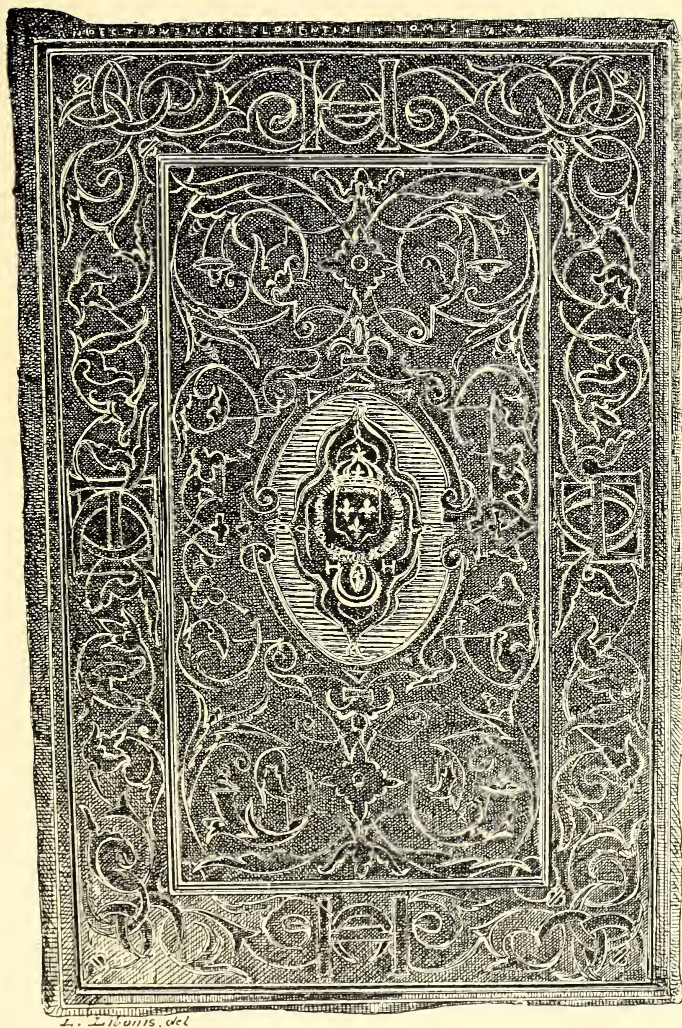


Fig. 97. — Reliure pour Henri II. (Bibliothèque Mazarine.)

des Brézé uni à celui des Saint-Vallier, qui étaient les armes de veuve de la duchesse, le relieur a mis les arcs, les croissants et autres symboles de la déesse Diane, et il a mis aussi le monogramme à l'H et au double D.

Le roi n'épargnait point ces figures dans les volumes qu'il gardait pour ses librairies particulières. Voici, par exemple, les *Pandectes,* conservées aujourd'hui à la bibliothèque Mazarine, où la médaille du cordon de Saint-Michel est entourée d'un arc symbolique, et où les quatre coins du plat sont frappés des trois croissants liés. D'ailleurs, pour spéciaux et personnels que fussent ces livres aux armes de France, ils ne laissaient pas que de venir assez souvent grossir la collection de la châtelaine d'Anet. Le roi dépouillait pour elle la bibliothèque du Louvre et lui donnait, entre autres choses introuvables, la *Bible Ystoriaus* de Guyart Desmoulins, manuscrit ayant appartenu au roi Jean, son ancêtre. A la mort de Diane, toutes ces merveilles restèrent dans son château; mais la vente s'en fit, près de deux cents ans après, au décès de la princesse de Condé, dernière propriétaire d'Anet. On vit alors ce que la passion du roi avait fait pour la maîtresse, et combien la Bibliothèque avait perdu de trésors inestimables. Heureusement, la plupart de ces livres revinrent aux dépôts publics à la mort des collectionneurs qui les avaient achetés en 1724, et, entre autres, après les décès du duc de la Vallière, de Lancelot et de Cangé.

La reine Catherine avait eu aussi ses modèles spéciaux, avec un chiffre identique au double D dont nous

parlions plus haut. Seulement, les branches du C dé-



Fig. 99. — Reliure italienne pour Catherine de Médicis, avec initiales C C.

passaient un peu les branches de l'H. Elle faisait par-

fois semer de K (Katherine) le plat de ses livres; une reliure ayant appartenu à M. Fontaine, libraire, nous montre les armes des Médicis avec le double C au milieu des fleurons. C'est là une œuvre purement italienne.

Des rois et des reines, la mode passa aux grands seigneurs; elle était bien venue d'un simple particulier aux rois et reines. Anne de Montmorency orna sa reliure de la croix et des alérions[1].

A l'étranger, c'est le comte de Mansfelt; c'est Marc Laurin de Watervliet, qui, lui aussi, offre ses livres à ses amis et les orne de sa devise : *Virtus in arduo.* Et, au fur et à mesure qu'on avance dans cet art délicat, ce sont les seigneurs de la cour des jeunes Valois, Louis de Sainte-Maure, marquis de Nesle, Henri de Guise, dit le Balafré, qui recherchent les compartiments polychromes, les combinaisons hardies.

Charles IX eut ses emblèmes et ses devises, le double C couronné, la légende *Pietate et Justitia.* Mais son frère Henri III aima plus que lui encore la décoration des livres. On sait la passion du roi pour les miniatures, qu'il découpait; ce goût des choses dorées,

1. Parmi les amateurs de reliures des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles ayant des marques distinctives, il convient de citer Philippe Desportes, le poète, qui mettait deux Φ enlacés sur ses reliures, ce que fit aussi le surintendant Fouquet au XVIIe siècle. Les frères Dupuy avaient adopté le double Δ arrangé en étoile. Colbert avait une couleuvre (*coluber* pour Colbert!) enroulée; les Gondi, deux masses d'armes; les d'Harcourt, des fasces d'or; les Nicolaï, des levrettes; Mme de Pompadour, trois tours, etc. Fouquet, indépendamment du Φ, avait un écureuil sur certaines reliures.



Fig. 100. — Reliure aux armes de Mansfelt, avec fleurons azurés, de la collection Didot.

il le reporta sur les reliures, pour lesquelles il choisit des motifs spéciaux. Henri III était un amateur de plaisirs macabres ; il recherchait les cimetières, les funérailles, les têtes de mort. Ce dernier emblème n'est point de son invention, d'ailleurs ; longtemps avant lui, Marot avait adressé une épigramme à une dame à laquelle il envoyait « une teste de mort en devise », et il expliquait ce présent funèbre :

C'est que l'amour qui noz cueurs faict lyer
Jusqu'à la mort sera continuelle,
Et si la mort ne faict rien oblier,
De mon costé sera perpetuelle.

Quoi qu'il en soit, le roi choisit les squelettes et les larmes du pénitent, pour en agrémenter ses livres. Il y toléra même les diamants, bien qu'il les eût prohibés absolument du vêtement des dames, ou qu'il en eût fixé le nombre au prorata du rang de la personne autorisée. Il y avait en ce prince un mélange singulier de goût, de finesse artistique, à côté d'une manie de fol ou d'halluciné, qui déteignit sur les objets les plus intimes de ses habits ou de ses meubles. Ainsi donc si l'on rencontre, à la fin du XVIe siècle, une tête de mort sur les plats ou le dos d'un volume, la reliure est de Henri III.

On connaît les ouvriers de son temps par la mention qu'en font les comptes ; les Ève sont les plus célèbres parmi tous autres. Nicolas Ève fut chargé de relier les statuts du Saint-Esprit, dont le roi gratifiait ses amis. La mention de ce travail se trouve aux manuscrits Clairambault (vol. 1231, fol. 91). On y lit :



Fig. 101. — Reliure du XVIe siècle dite *à la Fanfare*. Collection Dutuit.

« A Nicolas Ève, laveur et relieur des livres et librairie du roy, 47 escus et demi, pour avoir lavé, doré et réglé sur tranche 42 livres des statuts et ordonnances de l'ordre, reliez et couverts de maroquin orange du Levant, enrichis d'un côté des armoiries de S. M., pleines dorées, et de l'autre de France et de Pologne, et aux quatre coins des chiffres, et le reste de flames avec leurs fermoirs de ruban orange et bleu[1], etc. » Or l'un de ces exemplaires est aujourd'hui exposé à la Bibliothèque nationale, sous le numéro 426.

Louise de Lorraine, femme de Henri III, compta peu dans la vie de son mari ; il dut néanmoins faire décorer un certain nombre d'ouvrages de leurs écussons réunis. Sur la couverture dont nous venons de parler, le chiffre H du roi alterne avec celui de Louise de Lorraine formé de deux λ liés ensemble. Nous citerons une assez belle reliure aux armoiries de la reine seule, et vraisemblablement exécutée après la mort du roi, car les armes y sont entourées d'une cordelière, emblème des veuves.

Les œuvres attribuées à Ève étaient poussées au fer et composées de rinceaux de feuillages et de compartiments dorés. On a donné de nos jours à ces travaux délicats et légèrement précieux le nom de reliures à la *fanfare*. Cette qualification a besoin d'être expliquée et montre bien la manière bizarre dont les amateurs modernes procèdent dans leurs appellations.

Un artiste de la Restauration, nommé Thouvenin, composa un ornement dans le goût des Ève pour un vo-

1. Mention précédemment relevée dans le catalogue des reliures exposées à la Bibliothèque nationale, n° 426 (appendice).

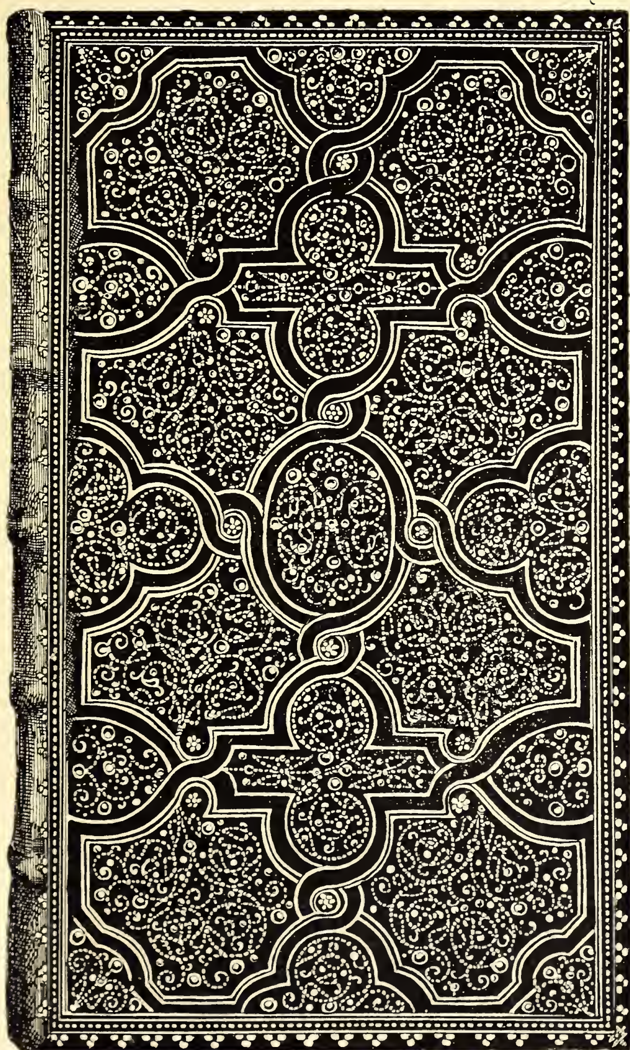


Fig. 102. — Reliure de Le Gascon.

lume imprimé à Chambéry en 1613, intitulé *les Fanfares et courvées abbadesques des Roule-Bontemps de la haute et basse Cocaigne et dépendances*. Le premier mot de ce titre servit aux collectionneurs à baptiser la reliure, et le nom lui en est resté.

Les finesses d'alors préparèrent l'avènement, au XVIIe siècle, des œuvres de Le Gascon, ou tout au moins de l'artiste auquel, de nos jours, on rapporte les travaux du règne de Louis XIII. Sous Henri IV, la fleur de lis avait occupé en maîtresse la plupart des couvertures de livres royaux, depuis le vélin mou jusqu'aux maroquins du Levant. Les œuvres dans ce genre n'avaient rien de très remarquable. Les premières années de Louis XIII révélèrent un procédé nouveau, inspiré des Ève. Le Gascon broda délicieusement sur les ornements des *fanfares;* abandonnant les feuillages pour conserver les rinceaux, il les enchevêtra entre eux, piqua leurs contours d'un pointillé semblable aux perles, et obtint les combinaisons parfaites dont nous donnons un modèle d'après un livre de M. Dutuit. La mode en était d'ailleurs venue tout à point; la dentelle, rejetée des habits par des édits sévères, se réfugia en effigie sur la couverture des volumes.

On était dur en ce temps-là pour les relieurs; on les contraignait d'habiter l'Université et de n'employer que leurs ouvriers. Or jamais un relieur n'avait doré lui-même; il se servait pour cela des gaufreurs de cuirs de bottes, plus experts, plus hardis. Au nombre de ces artisans était un certain Pigorreau, que l'édit trouva habitant au milieu des éditeurs et travaillant pour eux. Le voilà contraint d'opter et de rester bottier

ou de devenir libraire. Il choisit ce dernier état, contre les syndics du métier, contre tout le monde, et on lui suscita des ennemis. Pigorreau se vengea en tournant en ridicule les maîtres dans une affiche.

Le Gascon était probablement le prête-nom d'un artiste en ce genre. La *Guirlande de Julie,* ouvrée par lui pour Mlle de Rambouillet, lui fit grand honneur dans le monde spécial de cette petite cour littéraire. Il était d'usage alors que les quémandeurs taillassent un bel habit à leurs œuvres et les offrissent aux grands pour en tirer profit. Tallemant des Réaux signale nommément le poète Laserre, appelé le *Tailleur des Muses,* qui mettait son luxe à paraître dans des reliures irréprochables. Et puis les traitants, successeurs de Grolier aux charges financières, composaient par mode pure des bibliothèques, dont ils n'ouvraient jamais les volumes affublés par eux d'habits somptueux. Si l'on en croit Sauval, l'auteur des *Antiquités de Paris,* on allait plus loin, et sur des couvertures sans livre on faisait inscrire des titres imaginaires, des libellés fantastiques, pour tromper les visiteurs ; la bibliothèque étant soigneusement fermée, il était difficile de découvrir la supercherie. « Au lieu de livres, écrit Sauval, ils se contentent de couvertures de maroquin du Levant où, sur le dos en lettres d'or, est eslevé le nom des auteurs les plus célèbres. Un relieur de l'Université m'a assuré, il n'y a pas longtemps, que ses confrères et lui en avaient fait à un seul financier pour dix mille escus ! » (*Ant. de Paris,* I, 18.)

Les travaux de Le Gascon trouvèrent auprès des grands personnages, mieux qu'auprès de ces précieux

ridicules, chez qui faire valoir leur grâce et leur charme. Ce fut d'abord le propre frère du roi, Gaston d'Orléans, puis Mazarin, dont la Bibliothèque garde aujourd'hui les reliures inimitables. Le Gascon poussait pour ce dernier les compartiments dorés et les arabesques les plus contournées et les plus subtiles. Au milieu du plat étaient les armoiries du cardinal au trait et sa devise prétentieuse : *Arma Julii ornant Franciam,* les armes de Jules ornement de la France ! En dépit de la profusion des motifs, rien n'est mieux fait pour le plaisir des yeux et n'indique à ce point un homme de goût.

Mais si Le Gascon est un personnage légendaire, il y a près, très près de lui, un imitateur ou un rival nommé Florimond Badier, dont les travaux ont au moins l'avantage d'avoir été signés. Dans une reliure en mosaïque de maroquin, conservée à la Bibliothèque nationale sous le nº 649 de l'exposition, on lit à l'intérieur, au bas du plat recto : *Florimond Badier, fec. inv.* Florimond Badier a inventé et composé cette reliure. Or l'analogie entre cette œuvre et celles dites de Le Gascon est palpable ; à l'extérieur et à l'intérieur, le plat est pointillé au petit fer de la même façon. Florimond Badier n'avait été reçu libraire qu'en 1645 ; il ne put donc composer les reliures antérieures attribuées à Le Gascon, mais cette ressemblance de manière montre une école établie à Paris, dont les adeptes devaient se copier entre eux exactement, comme de nos jours encore.

On simplifia bientôt le travail ; on se servit des roulettes pour obtenir plus vite ce que l'on a appelé improprement la dentelle ; cette œuvre mécanique

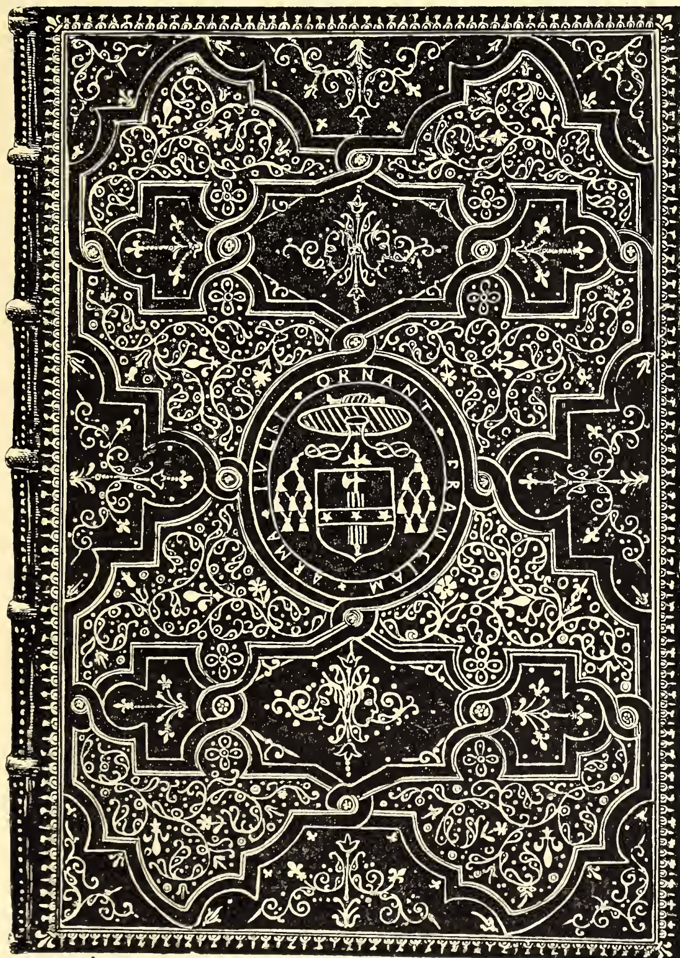


Fig. 103. — Reliure de Le Gascon pour le cardinal Mazarin, d'après l'original de la Bibliothèque Mazarine.

consistait à promener un petit instrument en roue,

gravé, préalablement chauffé, sur l'or en feuilles collé, dans lequel il imprime ses saillies.

Avec Louis XIV, la passion des dorures s'accroît; on invente de bien charmants festons, mais on en abuse bientôt, on en inonde les bibliothèques. Sur les plats se voient les soleils éclatants, les armes, les guirlandes d'or. Cramoisy dirige la reliure pour le roi, qui consacre de grosses sommes à l'acquisition de cuirs du Levant. En 1666, le directeur des travaux réclame du maroquin incarnat; en 1667, il reçoit 22 douzaines de peaux, montant, avec les frais de transport, à 1,020 livres tournois. Successivement, les approvisionnements se font et servent aux volumes de la Bibliothèque royale; 69 douzaines en 1667, 46 douzaines en 1668 et 333 douzaines en 1670, coûtant au roi plus de 12,000 livres[1]! Sur ces peaux admirablement tannées, et qui, malgré un service incessant, tiennent encore aujourd'hui comme au premier jour, le roi faisait appliquer, suivant les formats, des fers en bordure et ayant au milieu les armes de France avec le collier du Saint-Esprit.

Parmi les praticiens mentionnés dans le très utile ouvrage de M. J.-J. Guiffrey sur les *Dépenses* de Louis XIV, nous avons trouvé Gilles Dubois, mort avant 1670; Levasseur, relieur de Huet, évêque d'Avranches, pour lequel il avait habillé un *Bréviaire de Soissons*, conservé à la Bibliothèque nationale, travail payé 15 livres, d'après le journal du célèbre évêque; La Tour, Mérins ou peut-être Mérius, mort avant 1676. Il

1. J.-J. Guiffrey, *Comptes des Bâtiments du Roi* (Collection des documents inédits), à la table.

y avait eu aussi Ruette, l'inventeur du papier *de peigne*, dont on se servait pour les *gardes* des livres, ce qui se fait encore. C'est à ce dernier qu'on attribue les reliures de Séguier dites au *Mouton d'or*, à cause de la pièce principale des armes du chancelier; on lui attribuait également les *Chancelières* sur les volumes de Mme Séguier.

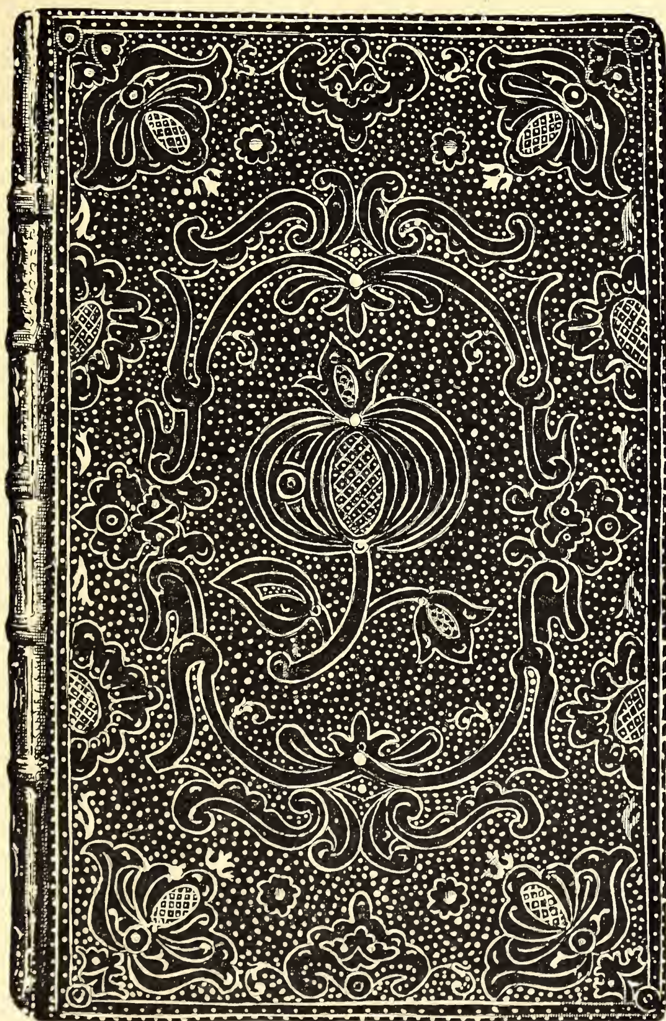
Et ce furent vraisemblablement ceux mêmes que nous venons de nommer dont les travaux décorèrent les bibliothèques des frères Dupuy, de Fouquet et de Colbert, œuvres merveilleuses de solidité, sinon toujours d'élégance, qui ont résisté à tous les assauts. Malheureusement, dans beaucoup de circonstances, la dentelle mécanique vient surcharger le travail et lui donner une régularité banale. On retrouve chez Condé, chez Colbert, peut-être même aussi chez Mme de Longueville, plusieurs spécimens de ce genre avec deux ou trois cadres de roulette.

Nous sommes arrivés à une époque où l'on commençait à comprendre les difficultés résultant de la confusion entre le métier de libraire et celui de relieur. La révocation de l'édit de Nantes avait préparé implicitement une foule de mesures et de règlements dans toutes les branches de l'industrie nationale. L'occasion était bonne pour ne plus laisser les artisans de la reliure se parer indûment du nom de libraires et débiter une marchandise à laquelle ils n'entendaient rien. Louis XIV en profita et sépara les deux communautés. Les relieurs devinrent alors les relieurs-doreurs de livres; ils avaient une organisation propre, mais ils restaient toujours suppôts de l'Université. Les chefs de la confrérie devaient s'appeler des gardes.

Les principales dispositions du règlement de 1749 qui suivit étaient celles-ci : les membres de la corporation avaient seuls droit de relier les livres, depuis les volumes de luxe jusqu'aux registres de papier blanc. Il fallait cinq années d'apprentissage et trois de compagnonnage pour obtenir brevet de maîtrise et tenir boutique; de plus, il était indispensable de savoir lire et écrire. Une disposition portait que ces ouvriers devaient être « tenus de relier et orner les livres d'usage ou autres, les rendre parfaits et entiers s'ils les ont reçus tels, de coudre lès cahiers desdits livres au plus à deux cahiers avec ficelle et vrais nerfs, de les endosser avec parchemin et non papier et, en cas de contravention, lesdits livres seront refaits aux dépens des contrevenans, qui seront en outre condamnés à une amende de trente livres par chaque volume ».

On limitait leur établissement à des quartiers allant de la rue Saint-André-des-Arts à la place Maubert; on réglait la vente des peaux de veau, des outils; en un mot, on s'entourait de précautions pour que la production restât toujours sous la surveillance des maîtres et satisfît complètement le client. Cette police très raisonnable devait être, à peu de chose près, la copie de l'ordonnance royale de 1686.

La mosaïque employée dès la fin du règne de Louis XIV était une application de cuir paré et aminci, de couleur différant du fond, collée sur le plat. Les relieurs de la Régence en composèrent un grand nombre, aujourd'hui toutes attribuées à Padeloup, l'un d'eux, comme on donne tous les crayons du XVIe siècle à Clouet, et tous les panneaux sur bois à Holbein. Ce



L. Libouis del.

Fig. 104. — Reliure mosaïque du XVIIIe siècle
pour le *Spaccio de la bestia trionfante.*

n'est pas que ces travaux fussent d'une grande originalité ou d'un art bien particulier; le plus souvent l'ouvrier ne faisait que transcrire Le Gascon, Ève ou les anciens, et accommodait aux décorations à la mode de son temps les procédés de ces artistes. Dans ce genre, nous pourrions citer le *Spaccio de la bestia triomfante*, imprimé à Paris en 1584, pour lequel le relieur a combiné une couverture d'un goût douteux et surtout d'un manque de proportions indéniable. La tendance était alors aux fleurons tenant trois quarts de page, aux compartiments trop larges, aux grenades ouvertes comme celles du *Spaccio*, dont nous donnons la reproduction. Si Padeloup avait trouvé ces médiocres combinaisons, il ne faudrait pas songer à le proclamer le régénérateur d'un art tombé. Le style bâtard de ces travaux peut se comparer à leurs mosaïques construites de pièces et de morceaux; il est tout le monde un peu et en résumé il n'est personne. Cependant, au milieu de la quantité de choses médiocres, on rencontre de temps à autre quelque décoration agréable à laquelle on s'arrête volontiers. Il faut citer une pièce aux armes du Régent et de sa femme, Mlle de Blois, dont le dessin ne manque ni d'élégance ni de goût. Elle a appartenu à un libraire de Paris et a été exposée aux Arts décoratifs en 1883. Sans être une perfection, elle a plus de proportion et d'assiette.

Nous hésiterions toutefois à mettre des noms sur tous ces travaux. A côté des Padeloup, il y avait les Derome abandonnant un peu les mosaïques, recherchant les dentelles à combinaisons et non plus les simples produits de la roulette. C'était une dynas-

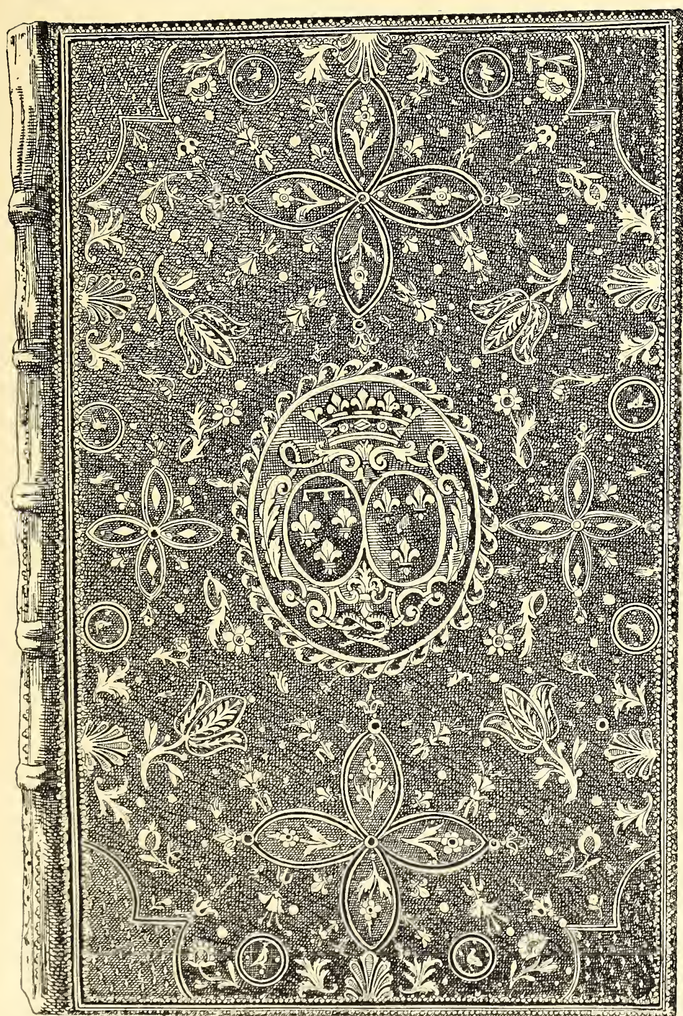


Fig. 105. — Reliure mosaïque du XVIIIe siècle aux armes du Régent.
Chez Morgan.

tie que ces gens, et si les Padeloup avaient été douze au moins, il y eut quatorze Derome[1], tous libraires et relieurs dès le règne de Louis XIV. Le plus célèbre est Jacques Antoine, mort en 1761.

Pierre-Paul Dubuisson n'était pas seulement un relieur, mais aussi un dessinateur. Il inventait les ornements des blasons, composait des modèles de fers à dorer, que ses confrères lui prenaient à qui mieux mieux. Dubuisson avait des rapports avec Eisen, le vignettiste délicat, et les conseils d'un artiste de cette valeur ne devaient point lui être inutiles. Chose extraordinaire toutefois ! dans ce monde d'imprimeurs célèbres, de financiers amateurs, de peintres et de graveurs émérites, il ne se rencontra pas un seul homme pour donner à l'art dont nous parlons une impulsion réelle et l'empêcher de continuer lourdement des essais, en somme, assez mesquins. Sans doute, les dentelles de Derome avaient un certain air de gaieté dont les livres du XVIIIe siècle s'accommodaient à ravir ; les fers de Dubuisson prenaient une allure des plus agréables ; mais les vieux, les grands relieurs étaient bien disparus à tout jamais.

Derome, d'ailleurs, massacrait sans pitié les ouvrages les plus rares. Il avait l'amour des tranches bien régulièrement coupées, et il ne manquait pas d'abattre les marges opposées à ses goûts. Il *grecquait* en outre, c'est-à-dire qu'au lieu de coudre les cahiers sur nerfs en saillie, il pratiquait une entaille dans le dos où le nerf s'emboîtait. Les livres n'y résistaient pas.

1. A. Jal, *Dictionnaire critique de biographie*. Paris, 1872.

A ces noms célèbres de la reliure française au XVIIIe siècle, il faut ajouter Le Monnier, qui travaillait pour les d'Orléans, Tessier, son successeur, demeurant rue de La Harpe, Laferté qui décora les petits volumes du duc de La Vallière comme Chamot habilla les gros. En 1766, Chamot devient relieur du roi. Il y eut en outre Pierre Enguerrand, artisan aux gages du marquis de Paulmy, dont la bibliothèque est aujourd'hui conservée à l'Arsenal, puis Biziaux, un original, qui travailla pour Mme de Pompadour et pour Beaumarchais.

La Révolution gratta beaucoup de belles œuvres sur lesquelles s'étalaient des symboles « d'un régime justement détesté ». Mercier, qui devait mourir membre de l'Institut et qui lançait dans le monde de petites poésies méchantes en attendant cette conversion, jeta feu et flamme contre les reliures. Il fit tant même qu'il s'attira de la part d'un malin ce quatrain féroce :

Mercier, en déclamant contre la reliure,
Pour sa peau craindrait-il un jour ?...
Que le brave homme se rassure,
Sa peau n'est bonne qu'au tambour.

Après Thouvenin, le célèbre auteur de la *Fanfare* dont nous avons parlé, et qui travaillait sous l'Empire et la Restauration avec grand succès, la reliure eut son poète. Il s'appelait Lesné et avait inventé un procédé « au cuir nud sans carton », c'est-à-dire qu'il proscrivait l'emploi du carton dans les plats :

Je célèbre mon art; je dirai dans mes vers
Combien il éprouva de changements divers!

s'écrie Lesné sur le mode alexandrin. Certes, de Grolier à lui, les changements avaient été nombreux, si nombreux même qu'en dépit du cuir « nud », on peut dire que l'art était à peu près mort. Lesné a beau crier à ses confrères :

> Vous êtes responsables (*sic*) aux siècles à venir
> Des livres qui, sans cesse, en vos mains vont périr;
> Si vous n'êtes pas nés pour cet *état sublime*,
> Allez prendre plutôt la truelle ou la lime!

il ne fait pas mieux qu'eux tous et, par surcroît, il commet des vers exécrables. L'*état sublime* est de nos jours un peu remonté. Les amateurs ont trouvé des noms et souvent des artistes nouveaux à fêter : Trautz-Bauzonnet, Capé, Duru, Marius Michel et tant d'autres. Malheureusement, la fortune ne permet plus à tout le monde de revêtir luxueusement sa bibliothèque : les vrais connaisseurs recherchent plutôt les Grolier, les Ève ou les Le Gascon qu'ils n'admirent les modernes. Quelle que soit la valeur de ceux-ci, ils ne sont aptes qu'à habiller les ouvrages de leur temps. Lemerre relié par Petit, voilà la vérité. Mais un incunable du xv[e] ou du xvi[e] siècle, passé entre les mains de Trautz-Bauzonnet lui-même, aura, à bien peu de chose près, la figure d'un émail ancien dans un cadre moderne doré à neuf.

Parallèlement à la reliure de luxe, dont nous nous sommes exclusivement occupé dans ce qui précède, il y eut de tout temps les travaux de clientèle, préparés à l'avance et mis à l'étalage. Ce sont les ouvrages liturgiques qui se vendirent surtout dans cette forme. Mais si

les œuvres destinées à Grolier ou aux grands personnages se paraient de couvertures décorées au petit fer, il n'en était pas de même de ceux-là. Un modèle gravé en relief, et ne laissant rien aux caprices de l'artiste, s'appliquait sur le plat avec un balancier ou une presse. Les Allemands se servirent surtout de ce procédé et Vostre, Vérard ou Tory employèrent des moyens identiques. On alla même, au moment de la vogue des entrelacs, jusqu'à l'imitation, au moyen d'une plaque fixe, des capricieuses arabesques de Grolier. On finissait alors quelque partie à la main pour prêter à la confusion et faire croire à un travail complètement d'imagination.



CHAPITRE IX

LES BIBLIOTHÈQUES.

Les bibliothèques en France; la Bibliothèque royale; ses débuts. — Elle est d'abord conservée à Blois, puis à Fontainebleau sous François Ier. — Henri II et le dépôt. — Les successeurs de Henri II. — Henri IV transporte la Bibliothèque à Paris. — Elle est placée au collège de Clermont, puis aux Cordeliers. — Les frères Dupuy. — Colbert offre au roi ses maisons de la rue Vivienne. — Impression d'un étranger sur les dépôts de livres à Paris. — La Bibliothèque du roi au palais Mazarin. — Elle est rendue publique en 1737. — La passion des collections en France; les grands amateurs; la province. — Les anciennes bibliothèques à l'étranger : Wolfenbüttel; Leyde; Oxford; le British Museum. — Les bibliothèques à l'étranger de nos jours, etc.



VANT l'imprimerie, quand la science et la littérature s'étaient réfugiées dans les couvents, les bibliothèques ne comptaient que peu de livres. Au fur et à mesure des besoins journaliers, les scribes d'un monastère copiaient les traités prêtés par les maisons voisines, et le fonds se formait ainsi péniblement, durant plusieurs siècles. Deux ou trois cents ouvrages constituaient les dépôts ordinaires; les puissantes abbayes trouvèrent dans leur personnel le moyen d'enrichir leur librairie, comme on disait, mais celles-là furent les privilégiées.

Si l'on en excepte les rois et quelques princes, peu de gens possédaient une bibliothèque. Les grands frais de transcription, le manque de facilité à se procurer les originaux, le prix énorme des manuscrits, ne laissaient aucun espoir aux bibliophiles de fortune médiocre. Au contraire, la typographie étant venue multiplier les livres et mettre à des prix relativement modestes les reproductions autrefois si peu abordables, les collections privées commencèrent. Nous avons eu occasion de parler ci-devant de Grolier et de Maïoli; ils furent les plus illustres, mais non point les seuls.

Dans le principe, une bibliothèque publique fut chose inconnue. La plus riche et la plus facilement composée, celle du roi de France, était réservée. Depuis Jean le Bon, les acquisitions avaient été nombreuses, et l'invention de Gutenberg contribua à augmenter le fonds des volumes chez nous et à l'étranger. Charles VIII et Louis XII trouvèrent où puiser dans leurs expéditions d'Italie, et eux aussi purent joindre au noyau principal plusieurs éditions rares, le dernier surtout, qui rencontra à Pavie, chez les Sforza, des merveilles sans nombre. Réunie à Blois, sous la garde de Jean de Labarre, la « librairie » royale n'occupait point encore très grande place, en dépit de ses accroissements. Sous Charles V, le nombre des livres était de mille environ; vers 1500 ou 1510, il était à peine doublé, et les imprimés n'y comptaient pas pour plus de deux cents volumes.

Ainsi restreinte, la Bibliothèque du roi voyageait, aussi bien que les autres trésors de la couronne; François Ier la transporta de Blois à Fontainebleau, et même

par fragments dans les guerres d'Italie, comme nous l'avons dit plus haut. Dans sa nouvelle installation, la collection royale, malgré les entrées successives des ouvrages de Jean d'Angoulême, aïeul du roi, et de ceux des ducs d'Orléans, comptait 1,781 manuscrits, et 109 imprimés sur ses rayons. Le roi, ambitieux des lettres autant au moins que des arts, nomma un savant illustre, Guillaume Budé, à la charge de maître de sa librairie, et cette qualification fut maintenue aux successeurs jusqu'à la chute du régime royal.

Avec Budé commença le système des acquisitions suivies, des agrandissements continus. Le trésor s'ouvrait libéralement aux vendeurs de raretés [1]. A cette époque les livres placés à plat les uns auprès des autres ne donnaient en aucune façon idée d'une bibliothèque moderne, avec ses volumes rangés debout, ayant leurs titres dans les entre-nervures du dos. Nous faisions cette remarque à propos de Grolier, que les plats de la reliure avaient seuls de l'importance, à cause de leur place sur les rayons; chez François I[er], il en était de même.

Sous Henri II, le dépôt de Fontainebleau fut un peu mis au pillage pour Diane de Poitiers; mais, comme correctif de cette dilapidation, le roi prit le parti d'une mesure, conservée depuis, et qui allait substituer aux acquisitions de rencontre un apport régulier et ininter-

1. Belleforest, *Cosmographie*, f. 333, dit : « Quelques princes et seigneurs estrangers venans en France ont infiniment plus desiré de venir icy (Fontainebleau) visiter ce thrésor des livres que toute autre chose que l'on pût admirer ailleurs. » La librairie fut installée dans la partie du palais de Fontainebleau où étaient les bains.

rompu. C'est la remise par les éditeurs à la bibliothèque d'un exemplaire sur vélin et relié de tous les ouvrages imprimés avec privilège. L'ordonnance était de 1556; les successeurs de Henri II n'eurent que ce moyen de continuer les accroissements de leur fonds de volumes [1].

Le fonctionnement de la librairie royale fut tel pendant environ un demi-siècle, mais l'idée de la rendre publique ne venait pas. Pour répandue que fût alors la passion des livres, elle ne s'était pas démocratisée au point de s'étendre au peuple. Les amateurs, les amoureux de lecture, constituaient dans leurs hôtels des collections spéciales, parfois rivales de celles du roi. Alors la mode n'est plus de coucher les livres, mais déjà on les dresse, pour ménager la place aux acquisitions nouvelles. Henri IV, qui n'avait point pour Fontainebleau la prédilection de son grand-oncle, ordonna le transport à Paris des ouvrages enfouis dans le château. Il y joignit ceux de la reine Catherine de Médicis, provenant du maréchal Strozzi, et comme le collège de Clermont était devenu vacant par la dispersion des Jésuites, il logea, en 1599, la bibliothèque dans une des salles de cet établissement, sous la garde de Jacques-Auguste de Thou, maître de la librairie.

Voilà donc le dépôt royal venu à Paris, qu'il ne quittera plus; mais avant son installation définitive, avant qu'il fût rendu public, il allait se passer plus d'un siècle, durant lequel les agrandissements se firent, les

1. Citons toutefois Charles IX, qui consacra une grosse somme à l'acquisition des médailles de Grolier.

achats se multiplièrent, et le nombre des manuscrits et des imprimés s'augmenta dans des proportions énormes. Ce que voulait Henri IV en le plaçant près de la cour, c'était précisément d'éviter les pillages et de le tenir sous la main du bibliothécaire en chef. La rentrée des Jésuites en 1604 bouleversa un peu les premiers établissements; le collège de Clermont fut évacué, les livres furent transportés aux Cordeliers de la rue de La Harpe, non loin de Saint-Côme, et répartis dans les salles du rez-de-chaussée et du premier étage, d'où le nom de basse et haute librairie [1]. C'était là un amas de volumes assez peu utiles, puisque le public n'en jouissait pas et que le roi avait les siens propres; mais le temps était proche où la collection allait prendre un essor très sérieux, sous l'impulsion des frères Dupuy en 1645 et de Jérôme Bignon ensuite. Toujours enfermée dans les chambres incommodes des Cordeliers, la bibliothèque contenait près de 5,259 volumes tant manuscrits qu'imprimés, moins peut-être que certains particuliers n'en conservaient alors. Après les Dupuy, elle possédait 10,329 imprimés au moins.

1. D'après le plan de Vassalieu, publié chez Jean Le Clerc, à la *Salamandre royale*, en 1614, les Cordeliers étaient contigus aux remparts de la ville, entre la porte Saint-Michel et la porte Saint-Germain. Ils avaient une chapelle reconstruite en 1586, après l'incendie de 1580. Le couvent se composait d'une grande cour carrée, autour de laquelle régnait le cloître. La chapelle touchait à Saint-Côme, qui, lui, était bien dans la rue de La Harpe. Les Cordeliers étaient fort en honneur auprès des rois de France, entre autres Henri III, qui les aida de ses deniers dans la reconstruction de leur église. On voit les derniers vestiges du couvent dans le bâtiment du musée Dupuytren, en face de l'École de médecine.

Mazarin fut le premier qui comprit l'usage naturel des dépôts de livres, la publicité. Sa librairie privée, installée avant 1651 dans son magnifique hôtel de la rue Richelieu, — où devait plus tard se loger définitivement la Bibliothèque royale, — s'ouvrait aux lecteurs, tous les jeudis, de huit à onze heures, et de deux à cinq. Dispersée en 1651, à la chute du cardinal, elle fut reconstituée plus tard, et moins de dix années après, l'ancien ministre pouvait l'ouvrir dans son nouveau local du collège des Quatre-Nations, où elle est encore.

Tandis que la Bibliothèque Mazarine se prêtait libéralement aux besoins du public, celle du roi demeurait fort à l'étroit dans les pièces exiguës de la rue de La Harpe. Colbert, préoccupé de cet état de choses, offrit au roi deux maisons à lui situées rue Vivienne, où les volumes alors réunis trouveraient un emplacement plus convenable, sans compter des réserves pour les accroissements. L'émigration se fit en 1666 ; le dépôt du roi allait pendant cinquante-cinq ans habiter à quelques pas seulement de sa demeure définitive, l'hôtel de Nevers [1].

1. Dans le plan de 1676 dressé par Bullet, architecte du roi, on voit parfaitement les emplacements occupés par l'hôtel de Colbert et par le palais Mazarin. L'hôtel Colbert était situé sur la partie des maisons de la rue Vivienne où est actuellement le passage de ce nom, avec façade sur cette rue et mur sur la rue des Petits-Champs. La Bibliothèque n'est pas indiquée sur ce plan. Quant au palais Mazarin, il est déjà construit à peu près en entier, et ses bâtiments se prolongent dans des terrains vagues du côté de la rue Colbert. La portion du bâtiment donnant sur la rue Richelieu est ainsi désignée par G. Bullet : « Escurie du palais Mazarin ». La bibliothèque est figurée dans le plan de Jaillot, en 1714. Les bâtiments y ont la forme de la lettre grecque Π.

On appelait ainsi, à la fin du xviie siècle, la splendide demeure de Mazarin, sise près de la porte de Richelieu, dans la rue du même nom, d'où ses livres avaient été autrefois arrachés et vendus à tous les marchands. Divisé en deux parties à la mort du cardinal, en 1661, le palais était échu pour une portion au duc de Mazarin, et pour l'autre au duc de Nevers, ses neveux. Dans le principe, le roi rêva, sous l'inspiration de Louvois, d'acquérir des terrains aux environs de la rue Vivienne et d'y élever un monument pour sa librairie, car la pensée de faire servir l'hôtel de Nevers à cet usage ne pouvait venir alors; mais le duc de Mazarin ayant aliéné sa part du palais en faveur de la Compagnie des Indes, l'abbé Bignon, alors bibliothécaire du roi, comprit le parti qu'on pouvait tirer de ce fait.

Grâce à l'administration de Colbert et aux libéralités du roi, la collection s'était augmentée du triple environ. Au moment du transport à la rue Vivienne, Nicolas Clément travaillait au classement et au catalogue des 35,000 volumes. Il les distribua en classes méthodiques et consacra neuf années à conduire son travail à bien, de 1675 à 1684. Mais ce premier débrouillement fut vite insuffisant; moins de quatre années après, en 1684, il dressait un nouvel inventaire en vingt et un volumes, qui demanda trente ans, ayant été achevé dans le courant de mars 1714. Cette fois les cotes portaient sur 43,000 volumes imprimés; ses 23 divisions principales, contenant toutes les lettres de l'alphabet de A jusqu'à Z, ont été à peu de chose près conservées jusqu'à nos jours. Dans l'année 1697, on

avait agité la question de publier ce travail énorme, et à ce propos, Clément avait entretenu une curieuse correspondance avec un savant danois nommé Frédéric Bostgaard. Il avait même, dans un opuscule célèbre, *Idée d'une nouvelle manière de dresser le catalogue d'une bibliothèque*, indiqué des remarques de pratique; il y résolvait la question si ardue, pour les dépôts importants, de la différence des formats. Mais le projet ne fut pas exécuté, bien qu'il eût souri dès l'abord à l'abbé Bignon [1].

Aussi bien, la collection ne se communiquant point aux travailleurs, l'œuvre de Clément n'avait-elle qu'une importance relative. Un conseiller du prince de Waldeck, un Allemand du nom de Nemeitz, qui voyageait en France au commencement du XVIIIe siècle, l'ayant vue dans les maisons de la rue Vivienne [2], dit qu'elle occupait alors vingt-six appartements et contenait 75,000 volumes en tout. On la montrait volontiers aux étrangers, mais elle n'était pas publique.

Nemeitz rit beaucoup d'un Parisien de son temps qui ignorait en quel lieu la Bibliothèque du roi était conservée. Pour lui, il a vu un peu toutes les autres, parmi lesquelles celle de Saint-Victor, où l'on ne peut consulter les manuscrits, à cause de l'absence journalière du préposé, le chanoine Noiret; quant aux ouvrages imprimés, on les communique les lundis, mercredis et samedis, de huit à dix et de deux à quatre

1. Cf. Léopold Delisle, *Notice sur les anciens catalogues des livres imprimés de la Bibliothèque du roi.* (Bibliothèque de l'École des chartes, XLIII, 3e livraison, 1882, p. 175.)

2. J. C. Nemeitz, *Séjour de Paris.* Leyde, 1727, in-8°.

heures. Au collège des Quatre-Nations, il a visité la collection mazarine, reconstituée et enrichie des legs de Jean des Cordes de Limoges. Ici les bibliothécaires « sont fort officieux et aiment les discours ».

Dans ceux de ces établissements ouverts aux curieux, la manière de travailler est des plus simples : « On y empoigne des livres, dit Nemeitz, on les feuillette, on lit dedans, l'on copie aussi quelque passage, étant assis à son aise ; l'on parcourt les catalogues, et l'on se fait bailler par ceux qui sont constituez pour ceste fin tels livres qui vous plairont... » Le conseiller du prince de Waldeck continue avec une certaine malice : « L'après-dînée semble estre le temps le plus propre pour voir les bibliothèques, car c'est alors que les moines se promènent d'ordinaire dans les jardins de leur couvent, et d'autres sçavans ne sont pas d'humeur à s'occuper alors des choses sérieuses. »

Mais ces facilités de communication n'étaient en somme données qu'à la Mazarine, à Saint-Victor et à la bibliothèque des avocats ; et si Clément rêvait, dès l'année 1702, de voir la Bibliothèque royale s'ouvrir toute grande, le peu de commodité d'installation ne le permettait guère. Il écrivait alors : « On ose assurer que tous ceux qui ont un peu de goût pour les livres apprendront avec plaisir qu'un recueil aussi vaste et aussi nombreux que celui de la Collection du roy soit en état d'être rendu public par cette manière. »

La banque de Law, qui avait été logée quelque temps à l'hôtel de Nevers aliéné par les héritiers de Mazarin, disparut bientôt avec la ruine du Système. Suivant ce que nous disions tout à l'heure, l'abbé Bignon comprit

l'importance que ce palais délaissé pouvait avoir pour y installer commodément les collections royales. On était en 1721. Le dépôt venait d'être subdivisé en quatre sections, ou, comme on disait alors en style d'administration, quatre départements distincts : manuscrits, imprimés, titres, planches gravées. Le maître de la librairie poussa le Régent à profiter de l'occasion, ce qui fut accordé. Dès le mois de septembre, le déménagement commença, et de la rue Vivienne la Bibliothèque du roi, la plus belle du monde et la plus précieuse au dire de Naudé, entra dans l'ancien palais Cardinal, qu'elle ne devait plus quitter jamais [1].

Elle n'y était point seule cependant. La Compagnie des Indes occupait la partie du monument élevé aujourd'hui sur la rue des Petits-Champs. L'espace réservé aux livres du roi donnait sur la rue Richelieu et sur la rue Colbert. La galerie Mazarine de nos jours était pour les manuscrits; quant à la salle actuelle des estampes, elle dépendait de la Bourse, qui se continua dans le local, du côté de la rue Vivienne, où est le jardin. La banque devait rester en cet endroit jusqu'à la Révolution, où on la transféra à l'église des Petits-Pères.

1. Dans le plan dit de Turgot, on voit les bâtiments très nettement indiqués. La façade sur la rue Richelieu est une longue construction sans grand caractère, au milieu de laquelle est percée une porte cochère. Une autre porte sert à aller rue Colbert. Le bâtiment du fond de la cour est sur galeries, comme aussi la Bourse, qui donnait rue Vivienne, et qui était séparée de la Bibliothèque par une cour. La Compagnie des Indes était établie dans l'hôtel de l'administrateur général, rue des Petits-Champs. Le plan de Turgot est daté de 1739, juste au temps où le dépôt du roi avait été rendu public.

Nous approchons de l'époque où le grand établissement scientifique allait quitter son caractère privé et s'ouvrir aux savants de tous les pays. En 1735, l'impression du catalogue fut décidée pour quelques divisions seulement : la théologie, le droit canon, le droit des gens, les belles-lettres. Cette résolution coïncidait précisément avec l'ouverture des portes, qui eut lieu en 1737 ; deux ans après paraissait le premier volume du répertoire comprenant l'Écriture sainte.

A la fin du XVIII[e] siècle, la Bibliothèque du roi était définitivement installée. Les imprimés comprenaient alors environ 200,000 volumes, et on y accédait par un escalier conduisant à six grandes salles autour desquelles régnaient des galeries. Dans son *Guide des amateurs* (I, p. 207), Thiéry se loue du personnel : « Nous ne pouvons mieux terminer cet article, écrit-il, qu'en faisant ici l'éloge de l'honnêteté et de la complaisance de messieurs les savants à qui sont confiés les différents départements de cette bibliothèque. » A cette époque, comme de nos jours encore, le suisse de garde à la porte vendait les notices imprimées.

A partir de ce moment, les salles des dépôts deviennent trop petites. A la Révolution, le nombre des livres atteignait le chiffre de 300,000, et les projets d'agrandissement allaient commencer pour se continuer jusqu'à nous. Un architecte nommé Boullée proposait un immense temple grec où l'on eût empilé des millions de volumes. Un autre imaginait des réservoirs d'eau contre l'incendie. On allait jusqu'à vouloir prendre purement et simplement la Madeleine pour y placer les collections. Plus tard, sous le règne de Louis-Philippe, Benjamin

Delessert faisait une campagne en faveur d'un monument circulaire, et son idée devait être reprise de nos jours par M. Martin Nadaud.

En dépit de ces intentions, la surface occupée par la Bibliothèque est restée la même depuis Louis XV. Les agrandissements, les aménagements se sont faits d'année en année, sur le même lieu, sans beaucoup de constructions nouvelles. Mais combien les trésors ne se sont-ils point augmentés à cette heure? Si les imprimés représentaient à la Révolution un peu plus de 300,000 exemplaires, ils dépassent 2 millions aujourd'hui. Les estampes vont à 2,500,000 pièces, les médailles à 100,000; quant aux manuscrits, leur nombre est de beaucoup supérieur à 90,000!

Si nous avons ainsi conduit l'histoire sommaire de notre grand établissement national jusqu'à nos jours, c'est qu'il importait de ne point mêler cette notice à d'autres renseignements. Nous allons maintenant revenir en arrière et reprendre au XVIIe siècle notre récit interrompu.

Au temps précis où Henri IV amenait de Fontainebleau à Paris le noyau de volumes qui allait avoir une destinée aussi brillante, la passion des livres s'était singulièrement répandue en France. Nous avons déjà parlé de Mazarin; avant lui, le cardinal de Richelieu avait eu dessein d'ouvrir au public sa collection particulière, et, dans son testament, il en manifestait l'intention bien arrêtée. Il allait plus loin dans ses volontés dernières; il prescrivait de balayer et d'épousseter chaque jour le précieux dépôt, et de l'augmenter pour mille livres tournois par an au moins. Les grands sei-

gneurs ou les Parlementaires ne restaient point en arrière. Au dire du P. Louis Jacob, Bassompierre avait en 1744 plus de 4,000 volumes dans son cabinet; le président Séguier et le président Molé chacun un nombre considérable. Jérôme Bignon, alors maître de la librairie du roi, collectionnait également pour son compte; de même Henri du Bouchet de Bournonville qui allait jusqu'à 6,000 pièces diverses. Il faut citer aussi Duchesne, historiographe du roi, Hallé dont on chantait en vers latins les livres rares et anciens, Achille de Harlay, M. de Mesme, M. de Longueil, seigneur de Maisons, sans compter les couvents, dont les plus célèbres étaient ceux de Saint-Germain des Prés, de Sainte-Geneviève, des Minimes, des Oratoriens, etc. Au dire de Sauval, qui énumère plusieurs dépôts fameux, il y avait au XVII[e] siècle plus de livres dans les mille ou douze cents bibliothèques particulières de Paris que nulle part au monde; d'après ses calculs, le nombre en montait à 1,700,000, chiffre énorme, que la Bibliothèque nationale dépasse à elle seule aujourd'hui.

En province, peu de dépôts publics. Les communautés, les savants, réunissent les ouvrages qui leur sont nécessaires; les jésuites en possèdent de très précieux, dans le milieu du siècle. Le P. Jacob énumère par le menu chacune des maisons ayant des livres; elles sont nombreuses et des plus riches qui soient. A ces collections, il faut ajouter celles des Universités. A Orléans, par exemple, on a ouvert une bibliothèque pour la nation allemande où les étudiants de ce pays peuvent travailler à leur aise, sous la surveillance de deux bibliothécaires. Le cardinal de Saluces y avait, lui aussi,

fondé un dépôt en 1419, comme il en avait créé un à Avignon. A Dôle, où professa le célèbre Juste Lipse, il y avait un lieu de lecture, ouvert aux élèves de l'Université, et renfermant une quantité de manuscrits.

A la fin du XVIII[e] siècle, le nombre des bibliothèques s'est accru dans une large proportion ; les amateurs fantaisistes ont fait leur apparition. On ne recherche plus seulement le Livre pour ce qu'il renferme, mais aussi pour son habit extérieur. Seuls les grands dépôts ouverts à tout le monde demeurent éclectiques et se fournissent de tout un peu. Outre la Bibliothèque du roi, on comptait seulement à Paris un grand nombre d'autres collections que la tourmente révolutionnaire allait bouleverser et souvent détruire. Celle de Saint-Germain des Prés devait venir se fondre dans les dépôts de la nation, sauf pour ses imprimés, qui furent incendiés en 1794. La Bibliothèque de Sainte-Geneviève resta elle-même. Fondée en 1625, elle avait bénéficié de donations célèbres, entre autres celles des cardinaux de Bérulle et de La Rochefoucauld. L'Arsenal, créé par le marquis de Paulmy, s'enrichissait successivement d'acquisitions importantes, parmi lesquelles celle des livres du duc de La Vallière, à la veille de la Terreur. Ces collections ont subsisté jusqu'à nous, avec la Bibliothèque du roi, la Mazarine, la Sorbonne. Aujourd'hui, outre ceux-là, les dépôts ouverts au public sont ceux du Muséum, de l'École des beaux-arts, de la Ville, de l'Institut, du Louvre, des Facultés des lettres, de droit et de médecine, des Arts et Métiers, etc.

La province n'est point restée en arrière du mou-

vement. Plusieurs de nos grandes villes renferment un nombre considérable de livres facilement communiqués. Citons, parmi les plus riches, les bibliothèques de Bordeaux, de Rouen, allant à près de 150,000 pièces; Troyes, Besançon, 100,000, etc. Peu de centres importants ont aujourd'hui moins de 20,000 volumes. Ces fonds ont été ordinairement composés avec ceux des établissements religieux du département fermés à la Révolution, comme les archives départementales ont été constituées, pour une grande part, de leurs actes de propriété.

A notre époque, les bibliothèques publiques s'augmentent par le dépôt légal, les dons de l'État, les legs des particuliers et les acquisitions. Le dépôt légal regarde exclusivement, à peu de chose près, la Bibliothèque nationale, et découle des mesures prises par Henri II en 1556. Chaque imprimeur français est aujourd'hui tenu au dépôt d'un certain nombre d'exemplaires des ouvrages qu'il compose, et ces volumes viennent grossir le nombre des livres de la rue de Richelieu. A 30,000 pièces par année, il est facile de prévoir l'époque assez rapprochée où les locaux deviendront insuffisants, quelques mesures qu'on prenne.

A l'étranger, l'Allemagne, berceau de l'imprimerie, n'a point été privilégiée dans le principe. Il y avait toutefois, au XVII[e] siècle, dans une petite ville du duché de Brunswick, à Wolfenbüttel, une curieuse collection de livres, dans un bâtiment à part, dont le graveur Mérian nous a conservé la physionomie. Elle renferma jusqu'à 200,000 volumes, nombre énorme pour le temps. Elle était ainsi distribuée : les salles, assez

basses, étaient rayonnées à l'entour; au milieu, des meubles à hauteur d'homme contenaient aussi des ouvrages. Les lecteurs se servaient eux-mêmes et s'asseyaient pour travailler. A l'extérieur, le bâtiment n'avait rien de somptueux, mais il était isolé et spécial. De notre temps, cette collection renferme la bible de Luther, son verre, son encrier et son portrait par Cranach.

Une autre bibliothèque curieuse dès le commencement du XVIIe siècle était celle de la ville de Leyde. Une gravure de Woudan nous la montre en 1610 dans son état, avec ses classifications et ses divisions. Les livres étaient rangés dans des meubles munis de pupitres à hauteur d'appui. Chaque volume se plaçait la tranche en avant et non pas comme aujourd'hui, on l'attachait solidement, et on ne pouvait le consulter que sur place. Chaque corps de meuble contenait une série d'auteurs, les théologiens, les philosophes, les littérateurs, les mathématiciens, les médecins, les historiens, les jurisconsultes. La salle, disposée en carré, prenait jour par des fenêtres à droite et à gauche. Entre ces baies, il y avait des portraits, des vues de villes, des cartes. A droite, dans une armoire, on avait enfermé le legs de Joseph Scaliger.

Les communications étaient moins libérales qu'à Wolfenbüttel. Les lecteurs se trouvaient obligés de prendre eux-mêmes les ouvrages et de les lire debout devant les pupitres.

En Angleterre, il faut citer la célèbre bibliothèque d'Oxford, augmentée et restaurée en 1597 par sir Thomas Bodley, ancien ambassadeur de la reine Élisabeth.

Aux ouvertures généreuses de ce riche seigneur, on avait répondu par une approbation unanime. Il offrit donc au dépôt de l'Université les volumes recueillis par lui durant ses voyages sur le continent, et dont la valeur dépassait 10,000 livres sterling. La première pierre d'un nouveau monument fut placée en 1610, mais dès 1602 la collection était ouverte aux lecteurs dans un local provisoire.

Le graveur David Loggan nous a conservé des vues intérieures de la Bodléienne au XVIIe siècle. Les salles étaient disposées en forme d'H, avec pavillons de l'orient et de l'occident réunis par une galerie. Les livres étaient et sont encore dans des corps de bibliothèque placés contre les murs, avec tablettes et bancs immobiles. On ne déplace pas les volumes, on les consulte à leur lieu même. Chaque salle a deux étages, on accède au second par des balcons.

A Londres, ce fut Hans Sloane qui eut l'idée de fonder une grande collection, en offrant à l'État pour 20,000 livres sterling des volumes qui en valaient en réalité 50,000. Créé en 1753 par un acte du parlement, le British Museum, comme on le nomme, s'augmenta vite de plusieurs bibliothèques particulières, entre autres de celle de Henri VIII qu'on y joignit sous le règne du roi Georges II. La Harléienne y mit 7,500 volumes et Robert Cotton y versa des manuscrits. Il compte aujourd'hui près de 1,300,000 imprimés et n'a pour le dépasser que la Bibliothèque de France, soit comme nombre de livres, soit comme quantité de lecteurs.

Si nous recherchions celles des villes de l'Europe

où les établissements de ce genre sont le plus en honneur, ce serait Berlin qui tiendrait la troisième place avec 900,000 imprimés et 20,000 manuscrits, conservés à la Bibliothèque de l'Empire. Le bâtiment, construit entre 1775 et 1780, doit sa forme spéciale à Frédéric II, qui avait voulu qu'on lui donnât celle d'un tiroir de commode. Sur la façade, une inscription en langue latine, mais conçue dans l'esprit germain, indique que c'est là un réfectoire spirituel, NUTRIMENTUM SPIRITUS. Après viennent : Munich avec 800,000 livres imprimés; Vienne, 400,000; Dresde, 300,000; puis les universités, Leipzig, dont la bibliothèque — fondée en 1409 et réorganisée en 1830 — renferme 150,000 pièces, sans compter 2,000 manuscrits; Heidelberg, Gœttingue, etc.

En Italie, Florence garde à la Bibliothèque nationale, placée aux Offices, 300,000 volumes provenant de divers amateurs et formée depuis 1860. La collection de l'orfèvre Magliabecchi, qu'on avait ouverte aux lecteurs dès 1747, y a été transportée. En plus de ce dépôt, Florence possède la célèbre Laurentienne, créée par Cosme de Médicis au milieu du xv[e] siècle, où sont réunis plus de 8,000 manuscrits d'une valeur inappréciable. Milan garde à la Brera un fonds de 200,000 imprimés, 50,000 médailles, et, à l'Ambrosienne, due au cardinal Frédéric Borromée, 160,000 imprimés et 8,000 manuscrits.

Rome possède une douzaine de collections et de dépôts célèbres. La Vaticane, peu nombreuse, est des plus choisies; ses manuscrits sont connus du monde entier, mais une partie seulement des 50,000 volumes imprimés est cataloguée. La bibliothèque de Victor-

Emmanuel, provenant des Jésuites, monte à 66,000 pièces environ.

A Venise, le splendide monument appelé l'*Antiqua libraria di San Marco* a changé de destination; construit au XVI[e] siècle pour la librairie et commencé par Sansovino, il est maintenant le Palais royal. Cette ville a perdu ce qui avait fait sa gloire, et ses collections sont très modestes de nos jours.

Lorsque nous aurons nommé les bibliothèques de Saint-Pétersbourg, de Moscou, pour la Russie; celle de Stockholm, pour la Suède; de l'Escurial, en Espagne, et les collections des États-Unis, nous aurons mentionné très hâtivement les établissements les plus importants du monde. Depuis quatre siècles et plus, l'amour des livres s'est conservé, s'est fortifié et il grandit chaque jour. Si nous nous mettions, comme Sauval au XVII[e] siècle, à supputer approximativement le nombre des imprimés répandus en France, nous en serions effrayés. C'est par kilomètres que se comptent aujourd'hui les rayons pressés de la Bibliothèque nationale[1] ou du British Museum, et chaque année la production s'accentue comme aussi le nombre des lecteurs.

1. Quarante environ pour la Bibliothèque nationale.

FIN.

TABLE

FIN DE LA TABLE.

BIBLIOTHÈQUE

DE

L'ENSEIGNEMENT

DES

BEAUX-ARTS